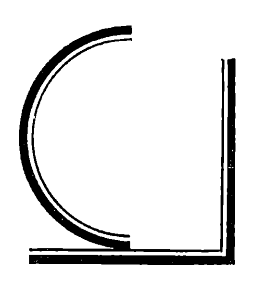


АПОЛЛОН ГРИГОРЬЕВ



АПОЛЛОН ГРИГОРЬЕВ

ЭСТЕТИКА И КРИТИКА



ИСТОРИЯ
ЭСТЕТИКИ
В ПАМЯТНИКАХ
И ДОКУМЕНТАХ

АПОЛЛОН ГРИГОРЬЕВ

ЭСТЕТИКА И КРИТИКА



МОСКВА
«ИСКУССТВО»
1980

ББК 87.8
Г 83

Вступительная статья,
составление и примечания
А. И. ЖУРАВЛЕВОЙ

Григорьев Аполлон.

Г 83 Эстетика и критика /Вступ. статья, сост. и примеч. А. И. Журавлевой.— М.: Искусство, 1980.— 496 с.— (История эстетики в памятниках и документах).

Сборник статей русского литературного и театрального критика первой половины XIX века Аполлона Григорьева включает работы, дающие представление о его своеобразной критической системе, которую он сам называл «органическая критика». Первый раздел знакомит с основными принципами эстетики Григорьева, во второй входят работы, касающиеся проблемы народности и национального своеобразия искусства, третий раздел составляют статьи и рецензии, характеризующие взгляды критика на театральное искусство. Книга рассчитана как на специалистов — эстетиков и литературоведов, так и на широкий круг читателей.

Г $\frac{70202\text{-}225}{025(01)\text{-}80}$ 13-79 4603010101

ББК 87.8
7+8

СОДЕРЖАНИЕ

«ОРГАНИЧЕСКАЯ КРИТИКА» АПОЛЛОНА ГРИГОРЬЕВА

Григорьев был бесспорный и
страстный поэт.
Ф. М. Достоевский

Аполлон Григорьев — один из ярких деятелей русской культуры XIX века, создатель своеобразной критической системы, которую он называл «органическая критика». Роль Григорьева в истории русской эстетической мысли весьма значительна, хотя долгие годы она не была оценена по достоинству.

Григорьева определяли как русского (несколько запоздалого) шеллингианца; последователя Т. Карлейля; эпигона раннего Белинского; славянофила; защитника «чистого искусства»; бергсонианца до Бергсона... Все это какая-то удивительная смесь. И каждое из этих определений не то чтобы справедливо, но понятно, имеет объяснение. «Самобытник», создатель «органической критики» и странных терминов «допотопные явления», «цветная истина», «веяния», «растительная поэзия». Бурные и, как правило, незаконченные статьи. Цитаты «на всех языках». Переносы огромных кусков (не рассуждений и точек зрения, что было бы естественно, привычно, а именно текста) из статьи в статью. Легенды и сплетни, окружающие его имя. Стихи и сумбурная, затерявшаяся в журналах проза — не то исповедь, не то роман, не то критическая статья... Цыганские романсы, которые поют до сих пор. Все это между тем взаимосвязано, все бросает отсвет на собственно критическую деятельность Григорьева, которая не может быть понята не только вне контекста идейно-литературной борьбы эпохи, но и вне его личности и даже быта.

Достижения нашего литературоведения последних двух десятилетий, выразившиеся, в частности, в стремлении воссоздать более подробно и разносторонне картину развития русской эстетики и критики в связи с развитием литературы и общественной мысли *, создали предпосылки

* Укажем, например, на следующие работы: *Кулешов В. И.* «Отечественные записки» и литература 40-х годов XIX века. М., 1958; *Манн Ю.* Русская философская эстетика (1820—1830-е годы). М., 1969; *Кулешов В. И.* История русской критики. М., 1972; *Нечаева В. С.* Журнал М. М. и Ф. М. Достоевских «Время». 1861—1863. М., 1972; *Егоров Б. Ф.* Очерки по истории русской литературной критики середины XIX века. Л., 1973; *Нечаева В. С.* Журнал М. М. и Ф. М. Достоевских «Эпоха». 1864—1865. М., 1975; Литературные взгляды и творчество славянофилов. М., 1978.

для уяснения своеобразной позиции Григорьева. Важным этапом в истории изучения его критического наследия стали работы Б. Ф. Егорова (его статьи, публикация переписки, составление — в результате кропотливых разысканий — библиографии Григорьева-критика), завершившиеся изданием однотомника *. В совокупности с целым рядом появившихся в последнее время работ, касающихся отдельных сторон разнообразной деятельности Григорьева, все это дает основание считать, что в изучении его наследия достигнуты некоторые успехи.

В нашем сборнике представлены преимущественно работы последнего периода деятельности Григорьева, когда «органическая критика» вполне сформировалась **. Свою задачу мы видим в том, чтобы попытаться выяснить причины своеобразной позиции Григорьева в движении русской эстетической мысли и, может быть, остановившись на ее сильных сторонах, увидеть в деятельности Григорьева то, что заставляет нас и сегодня заинтересованно обращаться к его эстетическому наследию.

Своеобразный «литературоцентризм», присущий русской культуре XIX века, имевший, как известно, серьезные исторические причины, выразился, в частности, в том, что русская эстетическая мысль развивалась преимущественно как самосознание и философское самоопределение критики — «движущейся эстетики», по выражению Белинского. С другой стороны, сама литературная критика в России во всех ее значительных проявлениях имела тенденцию к философичности, к исследованию природы искусства, к тому, чтобы самой быть частью целостного представления о мире. Основания философской критики формировались развитием русской мысли в 20—30-е годы ***.

В деятельности Белинского обнаружилась тенденция к слиянию русской философской эстетики с «практической» критикой, призванной не только оценивать художественную литературу, но и активно воздействовать на ее развитие. Влияние деятельности Белинского на литературу и на последующую критику — бесспорный факт. Критический метод Белинского в работах революционных демократов развивался в направлении усиления публицистичности критики, более прямой и непосредственной связи с революционной общественной мыслью. Тип критики, созданный Белинским,— или, во всяком случае, получивший наиболее автори-

* *Григорьев Ап.* Литературная критика. М., 1967.

** В творческом пути Григорьева-критика сравнительно четко выделяются три основных этапа: 40-е годы — период увлечения утопическим христианским социализмом и масонством, затем — период участия в так называемой молодой редакции «Москвитянина» (1850—1856), когда Григорьев обращается к патриархальной народности и когда постепенно вырабатываются принципы органической критики, которые уже вполне им осознаются начиная с 1858 года, в последний период его творчества.

*** См.: *Манн Ю.* Русская философская эстетика (1820—1830-е годы).

тетное выражение в его деятельности,— продолжал оставаться преобладающим в России. Это критика, опирающаяся на определенную эстетическую платформу, стремящаяся охватить литературу как процесс, каждое частное явление искусства рассматривать как явление общего движения литературы.

Творчество Григорьева бесспорно принадлежит к этой традиции. Эстетика Григорьева представляет собой не раздел философской системы, а как бы общефилософские принципы создававшейся им органической критики.

* * *

Истоки непростой позиции Григорьева в литературной жизни его эпохи можно увидеть в житейских и литературных впечатлениях его юности. Эти годы ярко описаны в мемуарах Григорьева «Мои литературные и нравственные скитальчества», где тонко проанализировано формирующее личность влияние «семейных корней», культурно-бытового уклада. Как раз здесь Григорьев художнически преодолевает ту философски непреодолимую (и у него в теории не преодоленную) антиномию между детерминизмом и свободой воли, которая оказалась камнем преткновения для идеалистической философии. Художнически же она преодолевалась русским реалистическим романом второй половины XIX века и начинала преодолеваться или по крайней мере осознаваться уже в раннем творчестве Достоевского, Толстого — заметное сопротивление большой русской литературы эпохи развитого реализма формуле «среда заела».

Григорьев очень рано уловил это противоречие, что сказалось в его отношении к книге Гоголя «Выбранные места из переписки с друзьями». В книге Гоголя, вызвавшей бурю негодования в русском обществе, Григорьева (тоже считавшего ее «болезненной») подкупила острая постановка вопроса о личной нравственной ответственности человека за свое поведение в мире. Об этом свидетельствует и письмо Григорьева 1848 года к Гоголю, где он считает в высшей степени симптоматичной для современной литературы — и противоположной гоголевской «Переписке» по тенденции — книгу Герцена «Кто виноват?». О ней он пишет: «Сколько ума, расточенного на отрицание высшего двигателя человеческой деятельности — свободы и сопряженной с нею ответственности... Но эта книга — важный факт, крайняя исповедь убеждений. Из нее следует... что никто и ни в чем не виноват, что все условлено предшествующими данными и что эти данные опутывают человека, так что ему нет из них выхода, «ибо привычка есть цепь на человеческих ногах». Одним словом, человек — раб, и из рабства ему исхода нет. Это стремится доказывать

вся современная литература, это явно и ясно высказано в «Кто виноват?» *.

Будучи «человеком 30-х годов» в том специфическом значении, какое обрело это понятие в истории русской культуры (быть может, благодаря прежде всего Герцену), Григорьев представляет в этой группе особую разновидность. Воспитание его было в силу обстоятельств домашнего уклада несравненно демократичнее, чем у таких его современников, как Герцен, Огарев, Аксаковы **, не в социальном только смысле, а прежде всего в культурно-бытовом. Напомню главу о домашних литературных впечатлениях из мемуаров «Мои литературные и нравственные скитальчества», ту причудливую смесь русской и мировой классики с полубульварной беллетристикой и, главное, серьезное отношение к ней Григорьева, умевшего отнестись без высокомерия и к такой «некомильфотной» литературной продукции.

По рождению и воспитанию Григорьев, благодаря своей незаурядности очень скоро возвысившийся над уровнем «массового» романтизма, принадлежал к городской демократической полуинтеллигентной среде. Характерно, что советская исследовательница, описывающая романтические настроения 30-х годов, опирается именно на свидетельства Григорьева: «За пределами московских студенческих группировок стояли широкие слои русской интеллигенции 30-х годов: молодежь, оглушенная и опустошенная катастрофой 14 декабря. «Дух времени» принимал здесь разные формы — от чайльд-гарольдовой позы пресыщенных людей большого света до того разночинного романтизма семинаристов и казеннокоштных студентов, которых Аполлон Григорьев описывает в своих «Литературных и нравственных скитальчествах»,— романтизма, начинавшегося мечтательной влюбленностью, порывами к довольно смутному идеалу и кончавшегося моральной депрессией, чаще всего запоем.

...В том замоскворецком, уже демократическом романтизме, о котором говорит Григорьев, смешаны Полевой и Пушкин, Байрон и Полежаев, декабризм, шеллингизм и «беснование страстей». В какой-то мере это относится ко всей романтической культуре 30-х годов (за исключением академических кружков)» ***.

В юности Аполлон Григорьев беззаветно увлечен философией, разделяя с современной ему интеллигенцией стремление к выработке цело-

* А. А. Григорьев. Материалы для биографии. Под ред. В. Княжнина. Пг., 1917, с. 114.

** Это справедливо даже по отношению к Белинскому, который формировался уже в университетскую и послеуниверситетскую пору в общении как раз с «высшим культурным слоем» московской интеллигенции (см.: *Нечаева В. С.* В. Г. Белинский. Учение в университете и работа в «Телескопе» и «Молве». 1829—1836. М., 1954).

*** *Гинзбург Л.* Творческий путь Лермонтова. Л., 1940, с. 26—27.

стного миропонимания, столь характерное для русской мысли 30-х годов.

По воспоминаниям друзей его юности Фета и Полонского, в студенческие годы Григорьев живет Гегелем, «которого учение, распространяемое московскими юридическими профессорами с Редкиным и Крыловым во главе, составляло главнейший интерес частных бесед студентов между собою. Об этих беседах нельзя не вспомянуть, так как настоящим заглавием их должно быть Аполлон Григорьев» *.

Все как будто совпадает в картине формирования взглядов Григорьева с путями поколения 30-х годов. Но вот философские кумиры сменяются у Григорьева необычно: если поступательное движение русской мысли шло от Шеллинга к Гегелю и затем к Фейербаху (таков и путь Белинского, как бы в сжатом виде предсказавший магистральный путь всей русской мысли XIX века), то Григорьев, пережив юношеское увлечение Гегелем, навсегда делается убежденным и стойким приверженцем Шеллинга. Он сохраняет верность его философии в эпоху, когда на Шеллинга в России смотрели в лучшем случае как на одного из предшественников Гегеля (ср. суждения о Шеллинге Чернышевского в «Очерках гоголевского периода русской литературы»).

Однако шеллингианство Григорьева, единодушно признаваемое всеми исследователями, имело, как нам кажется, особый характер.

Григорьев — действительно самобытный мыслитель, хотя и не в том значении, которое иной раз придают этому слову,— не «самоучка», не захолустный открыватель Америк. Он был одним из самых широко образованных русских критиков, человеком, который чувствовал себя полноправным наследником и продолжателем европейской культурной традиции. Можно сказать, что его бесспорная связь с Шеллингом и Т. Карлейлем была свободной и самобытной, далекой от эклектизма. Они входили в его духовный опыт как близкие по мыслям — и только. Меньше всего Григорьев был приверженцем шеллингианства как философской системы. Рассмотрение эстетики Григорьева как приложения шеллингианской философии искусства к практике русской культуры, как прямого воплощения этой системы в критической деятельности неизбежно приведет нас к бесконечной ловле противоречий. Это не тот путь, который позволит войти в мир Григорьева-критика. Идеи романтического идеализма очень своеобразно преломились в критике Григорьева, источник этого своеобразия — и русская действительность и особенности личности самого Григорьева.

Сформировавшись в эпоху 30-х годов с характерным для нее интеллектуализмом, напряженностью философских исканий и сосредоточенно-

* *Фет А.* Ранние годы моей жизни.— В кн.: *Григорьев Ап.* Воспоминания. М.—Л., 1930, с. 400. См. также: *Полонский Я. П.* Мои студенческие воспоминания.— Ежемесячные литературные приложения к «Ниве», 1898, № 12.

стью на общих проблемах бытия, Григорьев входит в литературу в период торжества натуральной школы, с одной стороны, и распространения эпигонского романтизма, уже спустившегося за грань серьезного искусства, ставшего бульварной литературой,— с другой.

Как человек 30-х годов Григорьев навсегда сохранит возвышенный характер переживания жизни, интерес к общечеловеческому в искусстве, стремление к широким обобщениям, концептуальное восприятие мира. Именно поэтому «дробящий анализ» литературы натуральной школы, ее полемически заостренное внимание к мелочам жизни, к деталям быта Григорьев после некоторого колебания отвергнет, сочтет односторонностью и явлением для искусства болезненным.

С другой стороны, та объединяющая идея, которая несомненно была присуща литературе натуральной школы,— идея социального детерминизма, нередко проводившаяся с жесткой и прямолинейной последовательностью,— оказалась для Григорьева неприемлемой. Григорьев справедливо связывал ее происхождение с гегельянством, которое он начинает осуждать за фатализм*.

В статье 1858 года «Критический взгляд на основы, значение и приемы современной критики искусства» **, анализируя ограниченность исторической критики, основывающейся на гегелевской теории развития, Григорьев писал: «Этот порок есть порок самого так называемого исторического воззрения.

На дне этого воззрения, в какие бы формы оно ни облекалось, лежит совершенное равнодушие, совершенное безразличие нравственных понятий. Таковое сопряжено необходимо с мыслию о безграничном развитии, развитии *безначальном*, ибо историческое воззрение всякое начало от себя скрывает, и *бесконечном*, ибо идеал постоянно находится в будущем (im Werden). Безотраднейшее из созерцаний, в котором всякая минута мировой жизни является переходною формою к другой, переходной же форме; бездонная пропасть, в которую стремглав летит мысль без малейшей надежды за что-либо ухватиться, в чем-либо найти точку опоры»***.

Но так как, по мысли Григорьева, человеку от природы присуще стремление «воображать себе идеал в каких-то видимых формах», то не

* См. об этом: *Егоров Б. Ф.* Аполлон Григорьев — критик. Статья I.— В кн.: Учен. зап. Тартуск. ун-та. Труды по русской и славянской филологии, вып. 98. Тарту, 1960, с .201—202.

** Эта статья наиболее стройно излагает идеи Григорьева, уже высказывавшиеся им ранее. Поскольку статья эта была недавно переиздана (см.: *Григорьев Ап.* Литературная критика), мы не включили ее в настоящее издание, так же как статьи «Искусство и нравственность», «Реализм и идеализм в нашей литературе», несмотря на то, что они очень важны для понимания эстетики Григорьева.

*** *Григорьев Ап.* Литературная критика, с. 130.

признающее вечного и неизменного идеала гегельянство ставит на его место идеал, созданный по законам «произвольно выбранной минуты». В качестве примера Григорьев приводит печально знаменитую апологию прусской монархии как высшей формы развития абсолютного духа в философии Гегеля.

Неизбежным результатом последовательного приложения идеи бесконечного развития в критике оказывается, как думает Григорьев, отсутствие подлинного критерия и появление «ложных». «Когда идеал лежит в душе человеческой, тогда он не требует никакой ломки фактов: он ко всем равно приложим и все равно судит. Но когда идеал поставлен произвольно, тогда он гнет факты под свой уровень» *. Всем этим объясняется неизбежный «деспотизм теории, доходящий до того, что все прошедшее человечество, не жившее по теоретическому идеалу, провозглашается чуть-чуть что не в зверином состоянии или по крайней мере в вечно переходном» **.

Вражда к умозрительной теории — чрезвычайно характерная черта Григорьева, происхождение и смысл ее весьма сложны, и вместе с тем это свойство как бы аккумулировало в себе и сильные и уязвимые стороны григорьевской органической критики.

Как-то Григорьев сказал о Пушкине, что ему была присуща «религиозная боязнь солгать на народ». Самому Григорьеву была присуща такая же боязнь солгать на искусство. Живой факт искусства — это самое главное, самый неопровержимый, не допускающий ни отмены, ни замалчивания аргумент. Думается, в таком отношении к искусству не в последнюю очередь сказалось и то, что сам Григорьев — не только критик, то есть человек, через которого выразилось сознание литературы о самой себе ***. Он был поэтом, практиком искусства, и потому он одновременно стоял и по ту и по эту сторону черты, разделяющей две сферы идеологического познания жизни. Органическая критика и есть попытка соединить эти два типа познания, разных по природе, но соединить именно на почве искусства, ограничив претензии логического, рационального познания на универсальность. Отсюда принципиальная незавершенность органической критики как системы, принципиальная (отчасти даже плодотворная) противоречивость критики Григорьева, которая стремится быть абсолютно адекватной своему предмету — искусству живому и движущемуся. В статье «Критический взгляд на основы, значение и приемы современной критики искусства» он писал: «Но дело-то в том, что как

* *Григорьев Ап.* Литературная критика, с. 131.

** Там же, с. 130.

*** Напомним суждение Белинского о том, что «каждая эпоха русской литературы имела свое сознание о самой себе, выражавшееся в критике» (*Белинский В. Г.* Полн. собр. соч. в 13-ти т., т. 9. М., 1955, с. 148).

искусство, так и *критика искусства* подчиняются одному критериуму. Одно есть отражение идеального, другая — разъяснение отражения. Законы, которыми отражение разъясняется, извлекаются не из отражения, всегда, как *явление,* более или менее ограниченного, а из существа самого идеального. Между искусством и критикою есть органическое родство в сознании идеального, и критика поэтому не может и не должна быть слепо-историческою, а должна быть или по крайней мере стремиться быть столь же *органическою,* как само искусство, осмысливая анализом те же органические начала жизни, которым синтетически сообщает плоть и кровь искусство»*.

Вражда Григорьева с теорией, которую он понимал как абстрактно логизированное мышление, налагающее сетку своих построений на живое тело искусства,— это бунт искусства, отстаивающего свою суверенность против претензий науки на рационалистическое, исчерпывающее, окончательное суждение о нем. И всякий, кто непредубежденно изучал плодотворные для русской мысли, но часто полные драматизма отношения между той литературой, которую мы сейчас зовем классической, и современной ей (нередко тоже классической) критикой, согласится, что опасность эта вовсе не была беспочвенной иллюзией Григорьева, что она реально существовала. Напомним хотя бы неприятие передовой критикой (не говорим уж о рутинной) романа Тургенева «Отцы и дети», «Войны и мира» Л. Толстого, «Братьев Карамазовых» Достоевского, пьес Островского начиная с середины 60-х годов. Григорьев в статье «Плачевные размышления о деспотизме и вольном рабстве мысли» обратил внимание на поистине трагикомические претензии славянофильства почти ко всей большой русской литературе: «...вся жизнь наша, сложившаяся в новой истории, для него — ложь; вся наша литература — кроме Аксакова и Гоголя — вздор. К Пушкину оно равнодушно, Островского не видит, и понятно, почему не видит: он ему хуже рожна на его дороге...»**.

Попытку Григорьева создать свою систему — органическую критику — можно рассматривать именно как стремление выработать такие принципы и формы, которые позволили бы избежать драматических ситуаций, подобных перечисленным выше. «Творческое создание не есть мечта, софизм, мираж, оптический обман, оно есть действительный предмет, законно существующий, в себе самом носящий свое неотъемлемое право и оправдание. Критика для таких созданий не опасна, скорее, они опасны для критики; не критик их судья, а они судьи критика: достоинство критика определяется тем, насколько он понимает их достоинства. Следовательно, критика, не умеющая ценить и понимать творческие произведения, не умеет видеть самой яркой действительности; и если она

* *Григорьев Ап.* Литературная критика, с. 156.

** *Григорьев Ап.* Воспоминания, с. 355.

открыто пренебрегает ими, то это признак, что она все более и более витает в области грез и мечтаний» *.

Как видим, пафос этого рассуждения в том, что произведение искусства само есть явление действительности, с чем критика и обязана считаться в первую очередь.

Отметим, что в этом уважении к явлению искусства как факту своеобразно сказался свойственный середине XIX века авторитет опытного знания, конкретной научной истины, достоверность которой может быть проверена. Это уважение к опытному знанию (а иной раз и преклонение перед ним), как нам кажется, имеет источником не только успехи естественных наук. В известной мере оно было реакцией против безграничной власти влиятельнейших философских доктрин эпохи над русской мыслью 30—40-х годов.

Враждуя с теорией и «теоретиками», Григорьев, конечно же, и сам во многом был под обаянием могучего для его современников авторитета доктрины. Самая подробно разработанная, последовательная из них — гегельянство,— как уже говорилось выше, много значила для него в юности.

Однако восторженное приятие гегелевской философии в соединении с беспощадной последовательностью русского ума и его характерным стремлением сделать практические выводы из самой, казалось бы, абстрактной философской системы, как известно, приводило не только к важным завоеваниям, но иной раз и к прискорбным заблуждениям. Знаменитый «примирительный период» Белинского и его ошибочное толкование гегелевской формулы «все действительное разумно» — яркий пример подобных издержек. Урок этот, кстати сказать, внятен был Григорьеву, о чем свидетельствует, в частности, включенный в настоящее издание цикл статей «Развитие идеи народности в нашей литературе со смерти Пушкина» **.

«Гегелизм,— писал Григорьев,— в первоначальную эпоху своего к нам привития действовал на нас преимущественно магическим обаянием своих таинственных форм и «змеиным» положением о тождестве разума с действительностью. Сначала мы с самою наивною верою приняли это положение, что «was ist — ist vernünftig», с такою верою, которой никогда не желал великий учитель <...>.

К числу самых жарких адептов принадлежал Белинский. <...>

В 1834—1836 годах ярый романтик, фанатический поклонник тревожных чувств, страстных грез и разрушительных стремлений юной

* *Григорьев Ап.* Явления современной литературы, пропущенные нашей критикой. Г-жа Кохановская и ее повести.— «Время», 1861, № 5, отд. «Критич. обозрение», с. 23.

** Об этом цикле см. с. 453 настоящего издания.

французской словесности, он вдруг в 1838 году в зеленом «Наблюдателе» является, по крайней мере по внешним формам своим, совершенно иным человеком, предсказателем нового учения, обещающего примирение и любовь, оправдывающего вполне действительность вообще, стало быть, и нашу действительность...

Разумеется, он на этом не мог остановиться, потому что неспособен был жить призраками, а искал правды».

В идеологии революционных демократов реакция на всевластие философских систем немецкого классического идеализма выразилась в развитии естественнонаучного материализма, сопровождавшемся критикой гегельянства и отчасти сочувственным отношением к некоторым позитивистским идеям Конта, Бокля, Милля и Спенсера.

Причем если Чернышевский стремился переработать диалектику Гегеля и по сравнению, например, с Фейербахом был гораздо историчнее в ее оценке, то значительная часть революционно-демократических публицистов смотрела на немецкий классический идеализм совершенно нигилистически. Так, отношение Писарева, которого Григорьев считал самым одаренным среди «теоретиков», ярко характеризует следующее суждение в статье 1862 года «Русский Дон-Кихот» (о сочинениях И. В. Киреевского): «Продолжая восхищаться первоклассными умами Европы, Киреевский, очевидно, думает, что эти-то первоклассные умы, то есть дюжины две немецких профессоров философии, олицетворяют в своих особах самые характерные моменты европейской цивилизации. <...> Умозрительная философия — пустая трата умственных сил, бесцельная роскошь, которая всегда останется непонятною для толпы, нуждающейся в насущном хлебе» *.

Для Григорьева, воспитанного в атмосфере напряженных философских поисков 30-х годов, конечно же, ничто подобное не было возможно **. Неудовлетворенность конкретной философской системой немедленно отступает, как только Григорьев сталкивается с нигилистическим отношением к философии вообще. Выразителен в этом смысле его комментарий к иронии Гейне над немецкой классической философией: «О гегелизме Генрих Гейне сказал весьма остроумно, хоть и очень поверхностно, что он похож на странные и по формам уродливые письмена, которыми выражено простое и ясное содержание в противоположность таинственным иероглифам шеллингизма, в сущности, ничего якобы

* *Писарев Д. И.* Соч. в 4-х т., т. 1. М., 1955, с. 324—325.

** Дело, как нам кажется, не только в том, что Григорьев всегда был идеалистом, а именно в лежащей на его сознании «печати 30-х годов». Ведь и Герцен, один из самых ярких представителей русского домарксистского материализма, в значительно большей степени, чем демократы-шестидесятники, смог противостоять вульгарно-материалистическому пониманию сознания. Думается, что здесь сказалось плодотворное влияние философской культуры 30-х годов.

не выражающим. Ни в отношении к гегелизму, ни в отношении к шеллингизму это решительная неправда. И содержание гегелизма и содержание шеллингизма, как содержание вообще философии, безгранично широко и в сущности едино...».

Эмпирическая критика для Григорьева просто немыслима; недовольный «теоретиками», он все же ищет философское обоснование для создаваемой им органической критики. Неудовлетворенность объяснением искусства в критической системе, основывающейся на философской доктрине гегельянства (хотя бы и переработанной), выражается поэтому у Григорьева в обращении к «шеллингизму», который он воспринимает именно как не-доктрину, не-систему.

В 1859 году он писал Погодину: «Шеллингизм (старый и новый, он все — один) проникал меня глубже и глубже — бессистемный и беспредельный, ибо он — жизнь, а не История»*.

В «Парадоксах органической критики», своей последней большой статье, говоря о предшественниках и источниках органической критики, Григорьев снова повторяет: «Но книги, собственно принадлежащие органической критике,— кроме, разумеется, исходной громадной руды ее, сочинений Шеллинга во всех фазисах его развития,— наперечет».

Только как не-система философия Шеллинга и могла восприниматься единой «во всех фазисах его развития». Ведь по отношению к большинству других мыслителей, испытавших его влияние, мы всегда стремимся выяснить, какой Шеллинг им близок — ранний или поздний, и это действительно имеет значение. Для Григорьева Шеллинг — «все — один». Иначе говоря, он воспринимает не столько философское учение, сколько, если угодно, поэтически целостный образ шеллингианства. Правда, как известно, именно философия искусства не была Шеллингом переработана в соответствии с идеями философии тождества, поскольку «в системе тождества нет логического места идее о превосходстве искусства над всеми другими областями человеческой мысли и деятельности» **. Значит, в этом смысле Григорьев до известной степени прав, поскольку его интерес к Шеллингу сосредоточен преимущественно на проблемах искусства. Однако следует иметь в виду, что философия искусства слагалась у Шеллинга в теснейшей связи с философией природы. Н. Я. Берковский даже полагает, что «философия природы Шеллинга едва ли не основополагающее произведение раннего романтизма. Оно важнее эстетики Шеллинга, ибо эстетика выводилась из философии природы» ***.

Итак, не целостная система, а усвоение и использование некоторых важнейших идей и понятий шеллинговской философии, не всегда вполне

* А. А. Григорьев. Материалы для биографии, с. 247.

** *Попов П. С.* Состав и генезис «Философии искусства» Шеллинга.— В кн.: *Шеллинг Ф.-В.* Философия искусства. М., 1966, с. 32.

*** *Берковский Н. Я.* Романтизм в Германии. Л., 1973, с. 24.

точно совпадающих по смыслу с первоисточником или же вступающих в другие связи, прилагаемых к иным обстоятельствам,— вот что характерно для шеллингианства Григорьева.

Наиболее привлекательным, основным в учении немецкого философа было для Григорьева представление о месте искусства в универсуме.

Известно, что в «Системе трансцендентального идеализма» искусство понимается как способ самосозерцания духа. Гений, создающий произведения искусства, творит безотчетно, подобно самой природе.

Различая художественный и научный способы познания, Шеллинг считает искусство высшей формой познания. «Если эстетическое созерцание не иное что, как объективированное трансцендентальное, то становится ясным само собой, что в искусстве мы имеем как документ философии, так и ее единственный извечный и подлинный органон, беспрестанно и неуклонно все наново свидетельствующие о том, чему философия не в силах подыскать внешнего выражения, а именно о бессознательном в действии и творчестве в его первичной тождественности с сознательным. Именно только поэтому искусство является философу чем-то высочайшим, словно открывает его взору святая святых, где как бы в едином светоче изначального вечного единения представлено то, что истории в природе ведомо лишь в своей обособленности и что вечно от нас ускользает как в жизни и действовании, так и в мышлении. Воззрение на природу, составляемое философом искусственно, для искусства естественно и первично. Именуемое нами природой — лишь поэма, скрытая под оболочкой чудесной тайнописи»*.

Завершая «Систему трансцендентального идеализма», Шеллинг в «Общем замечании по поводу всей системы в целом» писал: «Вся система развертывается как бы между двумя противоположными полюсами, из которых одним служит интеллектуальное, другим же — эстетическое созерцание... Абсолютная объективность дается в удел единственно искусству. <...> Нет спора — философия достигает величайших высот, но в эти выси она увлекает лишь как бы частицу человека. Искусство же позволяет *целостному человеку* добраться до этих высот, до познания высшего, на этом основываются извечное своеобразие искусства и все свойственное ему очарование» **.

Мы позволили себе сделать столь обширные выписки из философских работ Шеллинга, чтобы не только указать здесь на те идеи, которые, с нашей точки зрения, были особенно привлекательны для Григорьева, но и для того, чтобы напомнить читателю необычную для философской системы поэтичность шеллингианства. Это последнее свойство, бесспорно, имело большое обаяние для Григорьева.

* *Шеллинг Ф.* Система трансцендентального идеализма. Л., 1936, с. 393.
** Там же, с. 395—396.

Свое представление о месте искусства в универсуме Шеллинг определяет наиболее полно в «Философии искусства», где по сравнению с более ранними работами сильнее звучат религиозно-мистические мотивы, также далеко не чуждые натуре Григорьева.

«Подлинное конструирование искусства есть представление его форм в качестве форм вещей, каковы они сами по себе или каковы они в абсолютном. Ведь... универсум построен в боге как вечная красота и как абсолютное произведение искусства»*.

Хотя «Философия искусства» была опубликована сыном Шеллинга только в 1859 году, идеи ее были широко известны и ранее благодаря лекциям Шеллинга, распространявшимся в записях слушателей (в том числе и в России) **, поэтому, можно думать, и Григорьев был знаком с ней до 1859 года.

Во вводной части «Философии искусства» четко выражена любимая Григорьевым параллель между искусством и природой: «Только очень отсталому человеку искусство не представляется замкнутым, органичным целым, столь же необходимым во всех своих частях, как и природа» ***.

Наконец, необходимо отметить еще один важный момент системы Шеллинга, который, в сущности, не был в ней новым, а унаследован от Канта,— соотношение искусства и морали. Устанавливая связь между искусством, философией и моралью, Шеллинг «исходит из кантовской триады идей: красоты, истины и добра. Если истина связана с необходимостью, а добро со свободой, то красота выступает как синтез свободы и необходимости. Шеллинг считает, что между истиной, добром и красотой не может быть того отношения, какое существует между целью и средством» ****.

* * *

В основе построения метода органической критики лежит представление о единстве мира, взаимосвязи и взаимопроникновении всех отдельных выделяемых нашим сознанием сфер его, процессов, явлений жизни.

Продолжая идущую еще от эпохи немецкого предромантизма, подхваченную романтиками и важную в шеллингианстве идею об

* *Шеллинг Ф.-В.* Философия искусства, с. 86.

** См. об этом: *Попов П. С.* Состав и генезис «Философии искусства» Шеллинга.— В кн.: *Шеллинг Ф.-В.* Философия искусства. В этой статье сообщается, в частности, что авторитетные записи курсов Шеллинга были у С. П. Шевырева. См. также: *Сахаров В. И.* О бытовании шеллингианских идей в русской литературе.— В кн.: Контекст—1977. М., 1978.

*** *Шеллинг Ф.-В.* Философия искусства, с. 56.

**** *Овсянников М. Ф.* Эстетическая концепция Шеллинга и немецкий романтизм.— В кн.: *Шеллинг Ф.-В.* Философия искусства, с. 36.

органичности искусства, Григорьев проводит аналогию между органической жизнью и бытием продукта художественного творчества. Чтобы подчеркнуть эту аналогию, он применяет и соответствующие термины: *растительная поэзия, допотопный* талант, *цвет и запах* эпохи.

Мир, по Григорьеву, единый живой организм. Человеческое общество, человек как индивидуальность, его психика — части этого единого живого организма.

Художнику свойственно глубокое, синтетическое восприятие мира как единого целого, во всем его многообразии, становящегося, меняющегося — живого.

Идея единства мира присуща и материалистической философии революционных демократов. Несколько схематизируя, можно сказать, что оба направления русской мысли в середине XIX века не удовлетворяются более дуализмом, стремятся преодолеть противопоставление духа и плоти, но в метафизическом материализме основой объединения становятся законы бытия материи, а в идеалистическом миропонимании Григорьева — законы духа.

Искусство есть идеальное отражение жизни, воплощенное творческой силой художника в образах слова, звука, в картине, статуе...

В философии Шеллинга понятие интуитивного познания («интеллектуальной интуиции») сближено с эстетическим созерцанием. Художественное познание основывается на интеллектуальной интуиции. Вычленение интуитивного как особой формы познания имеет многовековую историю и на разных этапах развития человеческой мысли оно истолковывалось по-разному*. В органической критике Григорьева также устанавливается связь между интуитивным познанием и художественным постижением жизни как наиболее полным и верным. Вместе с тем Григорьев стремится сохранить и права разума, что составляет его бесспорное своеобразие: «В том-то и существеннейшая разница того взгляда, который я называю органическим, от односторонне исторического взгляда, что первый, то есть органический взгляд, признает за свою исходную точку творческие, непосредственные, природные, жизненные силы; иными словами, не один ум с его логическими требованиями и порождаемыми необходимо этими требованиями теориями, а ум и логические его требования *плюс* жизнь и ее органические проявления.

Логические требования голого ума непременно так или иначе достигают своих в данную минуту крайних пределов и непременно поэтому укладываются в известные формы, известные теории. Прилагаемые к быстротекущей жизни, формы эти оказываются несостоятельными чуть что

* См. об этом: *Асмус В. Ф.* Проблема интуиции в философии и математике. М., 1965. Здесь дается также марксистское истолкование проблемы интуитивного знания.

не в самую минуту своего рождения, потому что ведь они сами, в сущности, суть не что иное, как результаты сознанной, то есть прошедшей, жизни...». В цитированном рассуждении речь идет о критике, но будем помнить, что, по мысли Григорьева, искусство и критика «подчиняются одному критериуму».

Художнику свойственно восприятие мира всей полнотой его душевной жизни — и рассудочной и чувственной, интуитивной. Поэтому художник в своих произведениях разностороннее и полнее отображает реальный мир, дает больше для познания жизни, чем это доступно рациональному, научному исследованию, результаты которого к тому же, как считает Григорьев, слишком быстро «отменяются» развитием жизни.

Проблема различения художественного и научного познания жизни стояла достаточно остро в современной Григорьеву русской мысли. Чуткие к явлениям искусства умы не могли не видеть: русская литература не раз давала доказательства того, что художники раньше ученых и мыслителей постигали новое состояние общества, ставили и стремились средствами искусства разрешить острые вопросы современности.

В эстетике Добролюбова — постоянного оппонента Григорьева — ставится вопрос о различии художественного и научного, логического познания в тех его работах, где идет речь о соотношении «общего миросозерцания» и художественного творчества (наиболее подробно в статьях об Островском). «Но напрасно стали бы мы хлопотать о том,— писал Добролюбов,— чтобы привести это миросозерцание (художника.— *А. Ж.*) в определенные логические построения, выразить его в отвлеченных формулах. Отвлеченностей этих обыкновенно не бывает в самом сознании художника; нередко даже в отвлеченных рассуждениях он высказывает понятия, разительно противоположные тому, что выражается в его художественной деятельности,— понятия, принятые им на веру или добытые им посредством ложных, наскоро, чисто внешним образом составленных силлогизмов. Собственный же взгляд его на мир, служащий ключом к характеристике его таланта, надо искать в живых образах, создаваемых им. Здесь-то и находится существенная разница между талантом художника и мыслителя. В сущности, мыслящая сила и творческая способность обе равно присущи и равно необходимы — и философу и поэту... Но разница между мыслителем и художником та, что у последнего восприимчивость гораздо живее и сильнее»*. Однако из этого наблюдения Добролюбов не делает вывода о преимуществах художнического познания. Скорее, он считает более близким к истине научное. Искусство, с его точки зрения, дает материал «рассуждающему человеку». Между тем художественное творчество в его толковании словно бы приобретает некоторый оттенок бессознательности (ср. его замечание

* *Добролюбов Н. А.* Собр. соч. в 9-ти т., т. 5. М.—Л., 1962, с. 22.

о «наскоро... составленных силлогизмах» при попытке художника сознательно судить жизнь). Исходя из такого понимания этих двух типов познания, Добролюбов и формулирует свое представление о месте искусства: «Таким образом, совершенно ясным становится *значение художнической деятельности в ряду других отправлений* общественной *жизни:* образы, созданные художником, собирая в себе, как в фокусе, факты действительной жизни, весьма много способствуют составлению и распространению между людьми правильных понятий о вещах» *. В материалистической эстетике Добролюбова искусство, так сказать, поставлено на место хоть и важное, но служебное по отношению к задаче «распространения между людьми правильных понятий».

Не ставя, разумеется, под сомнение общий прогрессивный смысл этого рассуждения, отметим все же в нем элементы того утилитаризма по отношению к искусству, который составлял известную историческую ограниченность домарксистской материалистической эстетики. Сочетание «правильного» миросозерцания и художественное претворение его в живые образы, то есть слияние науки и поэзии, с точки зрения Добролюбова, идеал, пока еще никем не достигнутый. Добролюбов видит путь к этому идеалу в том, чтобы художник спасался «от односторонности возможным расширением своего взгляда, посредством усвоения себе тех общих понятий, которые выработаны людьми рассуждающими» **. Ясно, что критик имеет в виду революционно-демократическую идеологию. Но вопрос о критерии истинности этих «общих понятий» Добролюбовым не поставлен. И как раз это улавливает Григорьев, обративший внимание на принципиальную «временность» всех теорий, то есть, в сущности, на их исторически ограниченный характер. В этой критике он оказывается диалектичнее своих оппонентов. Но в положительном решении вопроса о сущности мировоззрения художника и он метафизик, только, в отличие от революционных демократов, идеалистический.

В общем соответствии с гораздо менее абстрактным, чем у его философского кумира, характером григорьевской эстетики находится и то, что теория бессознательности творчества ему не близка ***. Вполне в духе своего времени Григорьев требует от художника определенности миросозерцания. Под миросозерцанием он понимает не стройную систему взглядов и суждений о жизни, а наличие твердого нравственного идеа-

* *Добролюбов Н. А.* Собр. соч. в 9-ти т., т. 5, с. 23. Впрочем, позднее его позиция несколько меняется. См. статью «Забитые люди» (там же, т. 7. М., 1963, с. 248).

** Там же, с. 24.

*** Не раз сочувственно цитированная им строчка Гёте «Ich singe wie der Vogel singt» имеет только тот смысл, что художник творит непосредственно, свободно, естественно, не подчиняя искусство как орудие посторонним, извне навязанным ему целям.

ла. При этом здесь опять-таки в равной степени имеются в виду и художники и критики.

Мысль о необходимости собственного нравственного идеала для художника Григорьев проводил очень настойчиво, много раз возвращался к ней, почти не меняя формулировок. «...Ничто в такой степени не необходимо художнику,— писал Григорьев,— как миросозерцание. Талант находится в прямом отношении с жизнию, и большая или меньшая степень воспроизведения жизни есть вместе с тем и высшая или низшая степень правильного отношения к ее явлениям, то есть к действительности.

<...>Кого ни возьмете вы из тех избранных, которые отметили жизнь свою делом, оставили по себе какой-либо прочный след, все они разумели смысл жизни и, стало быть, серьезно смотрели на жизнь. Все они отрицательно ли, положительно ли действовали в литературе *во имя* ясно сознаваемого и живо чувствуемого идеала, и без этой идеальной основы художества быть не может. Чем свободнее, шире, человечнее и вместе идеальнее миросозерцание художника, то есть разумение того, *во имя* чего воспроизводит он образы, полные правды, и карает всякую неправду жизни, и вместе с тем отношения идеала к действительности, тем более яркий след оставляет по себе его деятельность. Из разумения отношения между тем, во имя чего художник творит, и между тем, в чем художник видит или, лучше сказать, чувствует глубоко положение или отрицание идеала,— из этого разумения, обусловленного историческими данными известной народности и известной эпохи, выходит различное миросозерцание художника» *.

Из этого рассуждения Григорьева следует, что миросозерцание он понимает как исторически конкретное преломление в творчестве некоего идеала художника. Но историзм Григорьева оказывается ограничен тем, что сам идеал он считает абсолютно неизменным и вечным. Если в теории революционных демократов Григорьев не видит опоры, критерия ее истинности, то сам он считает такой опорой человеческую душу как некую неизменную, изначальную данность. Свою точку зрения Григорьев осознает полемичной по отношению к гегельянству с его идеей вечного развития и к опирающейся на гегельянство «односторонне исторической», по выражению Григорьева, критике. Противоречия «исторической критики» происходят оттого, «что вместо действительной точки опоры — души человеческой — берется точка воображаемая, предполагается чем-то действительным отвлеченный дух человечества... Вот существенный порок исторического воззрения, и вот существенный же порок так называемой

* *Григорьев Ап.* Литературная критика, с. 60—61. Ранее Григорьев писал то же в статье «Обозрение русской литературы за 1851 год», позже, в 1859 году, в статье «Взгляд на русскую литературу со смерти Пушкина. Статья I».

исторической критики. Она не имеет критериума и не вносит в созерцаемое света идеала по существу воззрения, а с другой стороны, по невозможности, обусловленной человеческою природою, жить без идеала и обходиться без критериума, создает их произвольно и прилагает беспощадно.

<...> Для души всегда существует единый идеал, и душа развиваться не может. Развивается, то есть обогащается новыми точками зрения и богатством данных, мир ее опыта, мир ее знания; но обогащение и расширение этого мира не подвигает душу к правде, красоте и любви, независимо от собственных ее стремлений, тогда как по историческому воззрению, проведенному последовательно, каждая новая минута прогресса должна быть новым, от стремления души не зависящим торжеством идеи, то есть духа»*. Рассуждение Григорьева снова упирается в то противоречие свободы воли и детерминизма, выход из которого не был найден русской мыслью в его эпоху. Во всяком случае, нельзя не согласиться с Григорьевым в том, что нравственное усовершенствование личности не может быть простым следствием общего прогресса, не зависящим от собственных усилий души.

Вопрос об историзме органической критики, к которому Григорьев как теоретик искусства неизменно стремился, достаточно сложен.

В общем философском смысле историзм его ограничен в той же мере, в какой он ограничен в системе Шеллинга, где, по сути дела, нет идеи времени. Но в практической критике Григорьева дело обстоит несколько иначе. Характерное для него понимание искусства как единого, растущего, во всех частях связанного организма требует исторического подхода, который и проявился в его литературно-критических статьях.

Каждое художественное произведение несет в себе следы прошлого и так или иначе связано, соотносится с другими произведениями не только прошлого, но и настоящего. Если это произведение действительно *рожденное,* а не *деланное* (термины Григорьева), оно «кидает свои взгляды» и в будущее, тогда как деланные произведения со временем отпадают от единого живого организма, «как шелуха».

Григорьев писал: «У жизни есть не одно настоящее, а есть прошедшее и будущее, и то только в ее настоящем существенно, что так или иначе, положительно или отрицательно связано с прошедшим, что носит в себе семена будущего».

При всем своеобразии литературы в каждой стране в литературы разных стран и народов, разных эпох органический взгляд вносит единый организующий стержень. По Григорьеву, «у всякого великого писателя найдете вы в прошедшем предшественников в том деле, которое состав-

* *Григорьев Ап.* Литературная критика, с. 131—132.

ляет его *слово*, найдете явления, которые смело можете назвать формациями идеи».

По мысли Григорьева, необходимо изучать произведение не как изолированный, замкнутый в себе факт, но в процессе движения, жизни литературы в целом.

Изучение при этом идет путем сопоставлений, сближений однородных явлений, установления аналогий в литературах разных стран и народов (органический закон развития един!). Конечно, аналогия не есть доказательство, но у Григорьева аналогии логически обоснованы: он сравнивает одинаковые моменты развития живущих по единому органическому закону отдельных ветвей «мирового древа искусства».

Нам кажется, в этом отношении можно видеть в органической критике начальные элементы типологического изучения литературы. Особенно удачны в этом смысле григорьевские концепции романтической литературы*.

Если своеобразный историзм Григорьева не связан с идеей прогресса, поступательного движения во времени, то зато в нем очень существенна другая сторона исторического взгляда на искусство — признание определяющей связи искусства с жизнью общества.

Еще до того как Григорьев вполне осознал свой метод органической критики, он пытается сформулировать свои представления о принципах критики искусства в статье москвитянинского периода «Русская литература в 1851 году». Здесь он эту идеальную критику называет еще «исторической». В этой статье он высказывает тот взгляд на отношение искусства к жизни общества, которым руководствовался на протяжении всей своей критической деятельности. «Историческая критика,— писал Григорьев,— рассматривает литературу как органический продукт века и народа в связи с развитием государственных, общественных и моральных понятий. Таким образом, всякое произведение литературы является на суд ее живым отголоском времени, его понятий, верований и убеждений, и постольку замечательным, поскольку отразило оно жизнь века и народа» **. Подлинно исторической считал он в этот период критику Белинского 30-х годов, противопоставляя ее эпигонам.

Ясно, что, с одной стороны, отводя искусству столь высокую роль в познании мира и, с другой, столь отчетливо видя связь между литературой и обществом, Григорьев никак не мог сочувствовать теории «искусства для искусства». Он не раз обрушивал на «эстетов» уничтожаю-

* Естественно, что именно романтизма: в эпоху Григорьева он уже мог восприниматься как завершенное, вполне развившееся явление искусства, в то время как реализм был в стадии становления и роста. Не забудем, что Григорьев не дожил до появления великих романов Толстого, Достоевского, а ведь в свете их опыта получали другое значение и многие явления более ранних этапов реализма.

** *Григорьев Ап.* Собр. соч. Под ред. Саводника, вып. 9. М., 1916, с. 5.

щие инвективы, презрительно называл критику этого лагеря «гастрономической» и противопоставлял ей серьезность «теоретиков». Быть может, наиболее выразительно сказано об этом в статье 1860 года «После «Грозы» Островского»: «По этому-то самому нельзя в наше время отказать в уважении и сочувствии никакой честной теории, то есть теории, родившейся вследствие честного анализа общественных отношений и вопросов, и весьма трудно оправдать чем-либо дилетантское равнодушие к жизни и ее вопросам, прикрывающее себя служением какому-то чистому искусству.

<...> Нет! Я не верю в их искусство для искусства не только в нашу эпоху — в какую угодно *истинную* эпоху искусства. <...> Понятие об искусстве для искусства является в эпохи упадка, в эпохи разъединения сознания нескольких утонченного чувства дилетантов с народным сознанием, с чувством масс... Истинное искусство было и будет всегда народное, демократическое в философском смысле этого слова. Искусство воплощает в образы, в идеалы сознание массы. Поэты суть голоса масс, народностей, местностей, глашатаи великих истин и великих тайн жизни, носители слов, которые служат ключами к уразумению эпох — организмов во времени, и народов — организмов в пространстве»*.

Это рассуждение хоть, может быть, и самое яркое, но далеко не единственное у Григорьева. И тем не менее Григорьева не раз называли «защитником чистого искусства». Источник заблуждения ясен — неверное понимание многочисленных высказываний Григорьева, направленных на защиту самостоятельной ценности искусства против утилитарного отношения к нему.

«Искусство не имеет цели вне себя» — как известно, этот афоризм для многих русских литераторов 30-х годов был опорой в борьбе за утверждение самостоятельности искусства, его независимости. Если рассматривать этот тезис в связи с шеллингианской концепцией положения искусства в универсуме, станет ясно, что он значит лишь отказ видеть в художестве средство чего-то иного. Одновременно это свидетельствует о признании высокой самостоятельной миссии искусства. Совершенно очевидно, что в 60-е годы несколько неожиданно снова актуализируется эта идея 30-х годов, хотя ситуация, бесспорно, наполнена иным смыслом. В 30-е годы на независимость искусства покушалась прежде всего официозная идеология и реакция верноподданного мещанства. В 60-е годы утилитарный взгляд на искусство развивают как раз радикальные общественные направления — особенно ярко и последовательно выражен он у Писарева, но в значительной мере присущ также теоретикам «Современника».

* *Григорьев Ап.* Литературная критика, с. 377—378.

Вопрос о свободе и полезности искусства традиционно связывается в общественном сознании с проблемой «искусство и нравственность». Эстетической системе Григорьева в высшей степени присущ этический пафос. В сущности, нравственная проблематика находится в центре всех его критических статей. Но вопрос о нравственности искусства Григорьев ставит в прямую связь с общим пониманием его места в жизни, решительно отделяя от вопроса о прямом подчинении искусства условным моральным понятиям общества.

В статье 1856 года «О правде и искренности в искусстве» Григорьев, подводя итог пространному обсуждению проблемы, сформулированной в заглавии, писал: «Художество как выражение правды жизни не имеет права ни на минуту быть неправдою: *в правде* — его искренность; *в правде* — его нравственность, *в правде* — его объективность».

Позднее, возвращаясь к этой проблеме в статье «Искусство и нравственность» (1861), Григорьев говорит, что в старой своей статье обсуждал этот вопрос «в сферах отвлеченного мышления», теперь же хочет посмотреть, как он решается и должен решаться современной критикой в конкретном анализе литературных произведений. При этом Григорьев не отвергает своих прежних позиций в этом вопросе, он четко указывает здесь же общефилософские представления, из которых исходил в статье «О правде и искренности в искусстве». «В основе, так сказать, на дне всего рассуждения лежала вера в искусство как в высшее из земных откровений бесконечного. Этою верою мое воззрение (я называю его моим, конечно, потому только, что в него верую и его всегда излагаю) отделялось и отделяется как от воззрения поклонников чистого искусства, искусства для искусства, так и от воззрения теоретиков, для которых искусство дорого только как слепое отражение последних, крайних и, стало быть, по вере в прогресс, единственно истинных результатов жизни. Я приписывал и приписываю искусству предугадывающие, предусматривающие, предопределяющие жизнь силы, и притом не инстинктивно только чуткие, а разумно чуткие,— органическую связь с жизнию и первенство между органами ее выражения» *.

Оставаясь на прежних теоретических позициях, Григорьев в статье 1861 года конкретизирует проблему. Он ставит вопрос об исторической и национальной обусловленности господствующих в обществе нравственных понятий. При этом он, по-прежнему полагая нравственный идеал непременным и вечным, эту историческую ограниченность нравственных понятий общества трактует как одностороннее, искаженное, суженное понимание вечного нравственного идеала в сознании определенной эпохи. Искусство (и это соответствует общему пониманию его задач в эстетике Григорьева) не только имеет право, но и обязано преодолевать

* *Григорьев Ап.* Литературная критика, с. 407.

нормы исторически ограниченной условной нравственности. «С общественною, условною нравственностью оно всегда и везде находилось во вражде явной или скрытой — в этом нет никакого сомнения, да ведь в том-то его живительное, высшее назначение» *. Эту мысль Григорьев доказывает, анализируя отношение современной критики к произведениям Островского и Тургенева, обвиненным в нарушении нравственности.

При этом Григорьев дает трезвую оценку патриархального быта и той эволюции отношения к нему, которую можно проследить в творчестве Островского от так называемых «москвитянинских» пьес (где этот быт опоэтизирован), через пьесы «В чужом пиру похмелье» и «Доходное место» (где драматург показал «невообразимые уму человеческому понятия, позорные для чувства человеческого взгляды на жизнь, на честь, на любовь и женщину»), к протесту «за новое начало народной жизни, за свободу ума, воли и чувства», смело разразившемуся в «Грозе».

С полным пониманием и сочувствием относится Григорьев и к попытке Тургенева в романе «Накануне» представить идеал героической личности в Инсарове. При этом Григорьев замечает: «Для художника, если он действительно художник, герой мыслим не иначе как на основаниях истинного понятия о героизме, то есть чисто «гражданского» понятия» **.

Одним из парадоксов органической критики Григорьева было то, что, опираясь на романтическую философию Шеллинга, русский критик был одним из ярких теоретиков, защитников и ценителей реалистического искусства.

И все же это парадокс кажущийся, объяснимый вполне основательными причинами.

Первостепенную роль при этом сыграло то, что, как мы уже говорили выше, для Григорьева явление искусства — самый главный, неотменимый аргумент, то, с чем должна считаться критическая мысль в первую очередь. А художественная реальность русской культуры середины XIX века — бурный рост реалистической литературы, становление реалистического театра. Таким образом, две важнейшие для Григорьева сферы искусства — литература и театр — ставили его, со всеми романтическими чертами его миросозерцания, перед необходимостью осмыслить и обосновать в органической критике эти новые реалистические явления, их безусловное бытие.

Не менее важно, конечно, и то, что в шеллингианстве были стороны, которые объективно позволяли использовать его для обоснования реалистического искусства. Это прежде всего мысль о полноте и целостности воссоздания жизни и шеллингианская концепция движения форм. О вли-

* *Григорьев Ап.* Литературная критика, с. 409.

** Там же, с. 414.

ятельности этих идей в русской эстетической мысли 30-х годов пишет Ю. В. Манн: «Дело не в том, что Шеллинг был бóльшим реалистом, чем Гегель (скорее наоборот, если принять во внимание остроту гегелевской критики романтизма), а в том, что шеллингианская схема синтетической формы давала русским теоретикам больше возможностей для реалистических применений и развития»*.

Важными для реалистической эстетики гегелевскими идеями были идеи детерминизма и развития. Мы уже видели, что григорьевское отношение к детерминизму было более чем сложным: именно детерминизм он считал источником фатализма и нравственной индифферентности искусства. Однако мысль о том, что само искусство, как и воссоздаваемые им типы и явления жизни, обусловлено исторически конкретной действительностью, для него несомненна.

Что касается идеи развития, движения явлений во времени, то в органической критике она также присутствует.

Б. Ф. Егоров справедливо, как нам кажется, видит в этом влияние гегелевской философии. «Но в том-то и заключается сила всякого учения, имеющего всемирно-исторический резонанс,— пишет Егоров,— что оно оказывает могучее воздействие даже на мыслителей враждебного лагеря, если только они талантливы и искренни, а Григорьев был таковым». Цитируя рассуждение Григорьева о связи настоящего с прошлым и будущим (из статьи «О правде и искренности в искусстве»), исследователь замечает: «Григорьев хотел в этой фразе выразить идею вечной преемственности, но в ней невольно звучит и «гегелевская» мысль о развитии, о переходе явлений из одних форм в другие. И в своей литературной практике Григорьев рассматривает именно развитие от низших форм к высшим» **.

«Последний романтик», как он сам себя называл, как часто и теперь еще определяют его позицию исследователи, Григорьев не только в рассматриваемый здесь заключительный период своей эволюции, но уже в 40-е годы дал острую критику многих черт романтического искусства и шире — романтического мировосприятия.

Причем претензии его касались вовсе не излишеств романтического стиля, а были весьма серьезны. Главные из них — одностороннее отношение к жизни, чрезмерный индивидуализм романтического героя и его отторженность от общего, от человечества, недемократический, элитарный характер романтического искусства.

Григорьевская критика велась при этом отнюдь не с реакционно-охранительных позиций — он признавал «законность» романтического

* *Манн Ю.* Русская философская эстетика (1820—1830-е годы), с. 301.

** *Егоров Б. Ф.* Аполлон Григорьев — критик. Статья I.— В кн.: Учен. зап. Тартуск. ун-та, вып. 98, с. 202—203.

отношения к жизни, но видел в нем «болезненный» момент в развитии человечества. В этом отношении очень выразителен цикл статей 1846 года «Русская драма и русская сцена»*.

В москвитянинский период Григорьев становится еще более непримиримым противником романтической односторонности, индивидуалистического отрицания, впадая при этом в односторонность противоположного толка. Интересно, что литературу натуральной школы он, как нам кажется, не без оснований рассматривает в русле той же мысли об одностороннем отношении к действительности, объединяя ее с романтизмом на основе тотально отрицательного отношения к жизни. При всем несходстве этих двух явлений общность их для Григорьева — в неполноте отражения жизни и в том, что оба они, по мысли критика, укладывают жизнь на прокрустово ложе теории. Путь преодоления отъединенности бунтующего романтического сознания от общего лежит в обращении к полноте жизни, к действительности в целом, в поисках гармонии и общего ее смысла.

Скомпрометированная наивным истолкованием гегелевская формула «все действительное разумно» тем не менее таила в себе большую притягательную силу. Хотя буквальное ее понимание и догматическое приложение к русской социальной и политической реальности 30-х годов, казалось, окончилось абсурдными выводами и было отвергнуто самим автором этого своеобразного «философского эксперимента», все же это привело не столько к отказу от самой формулы, сколько к более глубокому ее истолкованию. Понимание действительности как опыта, как жизни — здесь, по-видимому, и есть выход ко всему тому, что стоит за григорьевской образной «растительной», «органической» терминологией, постоянными его заклятиями словами «жизнь» и «искусство». Искусство и есть как бы бесконечное и естественное осмысливание опыта, действительности, разумной именно как целостное бытие.

Но опыт вообще — понятие слишком широкое, немногим более конкретное, чем «разумная действительность». Становится возможным ссылаться на опыт, аргументировать им, когда речь идет о каких-то его достаточно устойчивых, осознаваемых формах, то есть, вернее, не о формах как раз, а о том, что Григорьев называет почвой. И тут мы подходим к очень сложной проблеме — к важнейшей, центральной для его эстетики проблеме народности, национальной специфики жизни и искусства. Одновременно это и доселе не решенный вопрос о так называемом «славянофильстве» Григорьева.

* См.: «Репертуар и пантеон», 1846, № 9—12.

* * *

Григорьевское обращение к народности, совпадая по форме и даже, если можно так выразиться, по теоретическому инструментарию с романтическим интересом к национальному в искусстве, по существу, представляет собой совершенно иное, даже, пожалуй, антиромантическое движение.

Отталкиваясь от романтического индивидуализма, почувствовав трагическую неукорененность бунта «гордых» одиночек, с одной стороны, и, с другой стороны, убедившись на вполне конкретном опыте русской идейной жизни 30-х годов в опасной относительности абстрактно-философских идей, как только они прилагаются к живой конкретной жизни, сознание Григорьева ищет опоры, корней. Естественно, что он обращается к толще жизни тех слоев, которые не пережили чувства исторической разорванности современного и прошлого, чувства, столь характерного для русской интеллигенции XIX века.

Совершенно очевидно, что при этом Григорьев должен был ощущать родственность со славянофилами. Со своей всегдашней готовностью во всякой чужой идее и мысли искать прежде всего ее положительное содержание Григорьев многократно подчеркивал «правоту» славянофильства, как он ее понимал. И вместе с тем Григорьев же не раз и весьма пылко указывал на слабые стороны славянофильства и на достаточно серьезные пункты своего расхождения с ним, о чем еще придется сказать ниже. Пока же существенно, как нам представляется, отметить то, что сама форма обращения к народности у Григорьева и его товарищей по молодой редакции «Москвитянина» чрезвычайно своеобразна. В какой степени славянофильство было теоретическим, литературным убеждением (по своим истокам), в такой же слагавшиеся в москвитянинском кружке ранние формы будущего почвенничества вырастали из житейских впечатлений, из непосредственного прикосновения к почве городского простонародного — а в патриархальной Москве еще очень связанного с мужицким, крестьянским — быта.

Молодую редакцию «Москвитянина» вернее всего рассматривать прежде всего как литературно-бытовое содружество. Исследователи отмечали (после распадения кружка об этом писал и Григорьев), что в идейном отношении кружок уже тогда был более чем пестрым (это подтвердила и позднейшая эволюция его членов)*.

Всех москвитянинцев объединяло увлечение народной песней, которую они великолепно знали, за которой охотились с настоящей страстью и профессиональной серьезностью. То, что народную жизнь Григорьев

* См. об этом, например, в кн.: *Лакшин В. Я.* Александр Николаевич Островский. М., 1976.

стремился постичь прежде всего через искусство и через эстетику обряда и быта, вполне отвечает его общим представлениям о познавательной роли художества. Да и русская жизнь в этот исторический момент очень располагала к таким попыткам. Вся эта народность, с одной стороны, становилась в середине века чем-то уже чуть отстраненным (а значит, наиболее удобным для наблюдения и изучения), а с другой — еще жила живьем. Это уловил Григорьев *.

Стремясь соединиться с «органической» народной жизнью, принять «коренные начала» народной нравственности, Григорьев и обращался в поисках всей этой правды жизни к тому доселе живому народному (растительному, как он говорил) искусству, которое он видел прежде всего в песне. Причем, в отличие от некоторых профессиональных фольклористов той эпохи, он верно понял, что современные формы песни есть не искажение, от которого собиратель вправе «очистить» текст, а продолжающаяся жизнь песни, которая должна быть изучена и понята**.

Слова «почвенник», «почвенничество» наиболее точно характеризуют позицию Григорьева, недаром ведь это тот же самый образ, что и его «органическая критика», «растительная поэзия»...

Репутация слова «почва» в применении к идеологической сфере ныне очень неоднозначна. Постепенное превращение почвенничества из идейного течения, стремившегося «кабинетным теориям» противопоставить жизнь в ее целостности, в застывшую общественно-политическую доктрину, а затем разнообразные спекуляции вокруг этой утопической доктрины реакционных публицистов, достаточно далеких от каких бы то ни было утопических чаяний,— все это основательно скомпрометировало понятие. Но помимо «почвы», к которой апеллировали сомнительные идеологи, есть и почва, из которой все растет, на которой стоят, а если движутся, то «не теряя почвы под ногами», «нащупывая твердую почву». Привычная фразеология, как поэзия и фольклор, иногда многое проясняет, потому что она «растительна», как сказал бы Григорьев.

Над сложным отношением Григорьева к славянофильству важно задуматься, потому что, метафорически говоря, в его идейных исканиях и шире — в его судьбе своеобразно воплотилась судьба славянофильского учения. Сам склад личности критика способствовал этому удивительному явлению. Прежде всего — присущая ему интимная идеологичность: идея буквально лепит характер и формирует его биографию. Затем, как мы видели, напряженный интерес к философии и привычка обращения с абстрактными метафизическими категориями, привычка их примеривать к жизни и ими поверять жизнь. Наконец, абсолютная чест-

* См. об этом примеч. 6 к статье «Русские народные песни с их поэтической и музыкальной стороны» на с. 471 настоящего издания.

** См. об этом в статье «Русские народные песни...».

ность в отношении к художественному произведению, подобная научной честности естествоиспытателя, для которого недопустима натяжка в интерпретации природного явления. Столкновение двух последних свойств и приводит Григорьева к критике славянофильской доктрины.

В свое время славянофилы нащупали, наконец, «почву», точку опоры в обстановке, которая казалась каким-то немыслимым, чуть ли не катастрофическим водоворотом идеологической суеты, нащупали и твердо стали на этом месте, обретя, по-видимому, в таком плотном контакте с почвой искомую истину. Но здесь кончается действие аналогии — человек не дерево, и истина для него не столько в том, как и где стоять, сколько в том, каким образом и куда двигаться. И самую твердую, сколь угодно родную и надежную почву «заветных преданий темной старины», естественно, в некотором смысле приходилось волей-неволей покидать любому, кто отваживался делать некий шаг, практический шаг, например — в искусстве. Не случайно художественная практика ортодоксального славянофильства носит такой специфический характер. Славянофильская доктрина, такая, казалось бы, выигрышная, эстетическая по самой своей природе, можно сказать, узурпировала исконную область искусства, и на долю искусства как такового осталось просто удивительно мало. Все славянофильское в искусстве (не говорим — все в творчестве славянофилов) непременно отмечено печатью заданности, декларативности, в лучшем случае подкупающей своим максимализмом, и вряд ли больше. Это естественно. Несколько человек славянофилов могли нарочно расхаживать в мурмолках и кафтанах по столице, терпя насмешки и даже гонения властей, но героя литературного произведения в мурмолку обрядить было делом невозможным: искусство такой нарочитости и преднамеренности не приемлет. Практика искусства непременно приводила к отходу от доктрины. «Чистоту идеи» невозможно было сохранить и в такой сфере практической деятельности, как политика. Но, к счастью для славянофильства, оно не имело непосредственного отношения к политической практике, оставаясь в силу особенностей русской истории только течением литературно-общественной мысли. Именно это обстоятельство позволяет нам с уверенностью говорить, что между славянофильством и идеологией реакционного российского национализма — пропасть и что всякое смешение этих понятий — результат либо недоразумения, либо намеренной идеологической спекуляции. И здесь нет натяжки, пока славянофильство мы рассматриваем просто как литературный кружок, к тому же довольно тесный. Сами славянофилы были достойнейшие люди, враги крепостничества, никак не менее честные и последовательные оппозиционеры, чем противостоявшие им западники. Дело, однако, не может не меняться, если попытаться увидеть в славянофильстве, отвлекаясь от его конкретных носителей, серьезную идеологическую доктрину с возможными выходами в политиче-

скую практику. Недаром Григорьеву приходится тратить столько сил и красноречия, внушая читателям цикла «Развитие идеи народности в нашей литературе со смерти Пушкина», чтобы они не вздумали путать славянофилов с Бурачком: славянофильство с официальной народностью сами по себе действительно — приходится это признать — обнаруживают некоторую прискорбную тенденцию как-то путаться между собой, смешиваться. Собственно, результатом именно такой тенденции и является расхожая манера называть славянофилами литературных деятелей, в сущности, не имеющих на это название никакого права.

Дело, видимо, в том, что первым, неизбежно бросающимся в глаза в славянофильстве, является идея национальной отличительности, то есть такая идея, которая, будучи повернута в сферу политической практики, неизменно служила явным или скрытым обоснованием и оправданием всей российской государственной кривды и произвола.

Правда, у самих славянофилов эта идея, повторим, более или менее благополучно пребывала в сфере более или менее отвлеченных рассуждений, оставаясь пока что именно идеей. К счастью, *еще* идеей и, к сожалению, *уже* идеей. Иначе говоря, национальное чувство, такое же естественнейшее человеческое чувство, как чувство личности, у славянофилов выступало как национальная идея, точней, как идея национальной отличительности, если не исключительности. Ведь и острое переживание личного своего бытия, чувства неповторимости своей собственной личности, единственности, уникальности ее, знакомое каждому человеку, переходя из внутренней сферы во внешнюю, переходя на уровень понятия, на уровень рассуждения, начинает нуждаться в контроле и разумном самоограничении, так как таит в себе опасность эгоцентризма. Неповторимость — неповторима, но стремление вознести собственную неповторимость на высшие ступени ценностной иерархии сочувствия не вызывает. Всё это истины достаточно ясные, подтверждаемые самым элементарным житейским опытом, но только до тех пор, пока мы имеем в виду сознание, идеологию личности в буквальном смысле. Как только речь заходит о переживании и осмыслении бытия не личности, а нации, о национальном самосознании и идеологии, все эти очевидные истины нередко забываются.

Можно сказать, что, превратив национальное чувство в идею, славянофилы сделали первый, но принципиально важный шаг — интимное переживание превращалось в орудие, догматическую доктрину. Гипертрофированное развитие национальной идеи — неизбежный путь проявления национального чувства в исторических обстоятельствах, нарушающих внутреннюю уверенность и равновесие нации. В России 30—40-х годов это неблагополучие было по меньшей мере двояким: мыслящему человеку тяжело было сознавать себя подданным крепостнической империи и ощущать пропасть между европеизированной культурой верхних

слоев общества и национально-самобытным укладом жизни многомиллионной крестьянской массы. Но догматические тенденции славянофильской идеологии в значительной степени провоцировались западничеством. В цикле «Развитие идеи народности в русской литературе со смерти Пушкина» Григорьев наглядно показывает, как возникает этот острейший и странный, в сущности, конфликт патриотического чувства со здравым смыслом. Спор с самого начала ведется, по сути, в разных плоскостях, что делает его и особенно ожесточенным и безнадежным в смысле обретения искомой обеими партиями истины. Скороспелая и довольно странная догма западничества мгновенно (по Григорьеву, все происходит в 1836 году) рождает рефлекс — противоположную догму славянофильства. Конечно, не Чаадаев выдумал западничество-догму, он его только заострил и оформил. Все это столкновение имело, разумеется, достаточно глубокие политические и социально-психологические причины *.

Характернейшей чертой российской государственной идеологии была претензия на тотальность. Верноподданнические чувства должны были быть безграничны, всеобъемлющи и в идеале как бы глубоко интимны. Государственная власть все время стремилась отождествить себя и с семьей и с религией через церковь (последняя тенденция наглядно прослеживается в самой истории русской церкви).

Как известно, формулы вроде «царь-отец», «матушка-государыня» никак не назовешь специфически русскими, подобные титулы имели еще египетские фараоны. Тем не менее в России они задержались на очень большой исторический срок и активно использовались во всех формах официальной идеологии и пропаганды. Именно поэтому такое постоянное вторжение казенного в личную, частную сферу могло казаться чем-то исконно русским, природным и даже само понятие о различии этих сфер, разграничении их, их взаимной суверенности — формалистикой, лукавой и бездушной выдумкой. Отсюда — распространенный мотив русской публицистики: недоверчивое и подозрительное отношение к самой идее права и юридической справедливости, мотив, отражавший, конечно, исторически сложившуюся черту национального сознания.

Отдал определенную дань этому достаточно популярному комплексу представлений и Григорьев, что особенно ярко выразилось в запрещенной цензурой второй статье задуманного им цикла «О комедиях Островского и их значении в литературе и на сцене» **, которая посвящена разбору

* Подчеркнем, что речь здесь идет не о сколько-нибудь полной характеристике всей идеологии западничества и славянофильства в целом, а лишь об одном аспекте их спора — о трактовках проблемы национального своеобразия России в их крайних полемических выражениях.

** Статья была впервые опубликована В. С. Спиридоновым в кн.: Ежегодник петроградских гостеатров. Сезон 1918—1919 г. Пг., 1920. Там же подробно освещена история запрещения статьи.

сочинения Посошкова «О скудости и богатстве». Здесь, проводя параллель между воззрениями Посошкова и некоторых персонажей Островского, Григорьев доказывает мысль о единстве народного сознания и вместе с тем об отличии многих русских национальных представлений от тех, что сложились в исторической жизни Западной Европы. Взгляд Посошкова он называет в этом смысле «странным». «Странная политическая экономия... которая хочет обогащать людей и государства посредством правды и любви! Странный взгляд — и мудрено ли, что этот странный взгляд, который доселе делит с Посошковым вся непосредственно мыслящая великая Русь, который вместе с ним наследовала она от всего своего прошедшего, убеждение в законности которого испила она в чаше спасения, предлагаемой церковью всем верующим и дерзающим, а способность к восприятию всосала с молоком матери,— мудрено ли, что этот странный взгляд не мирится, хотя доселе еще смутно, бессознательно и робко, с требованиями другого, на другой почве выработавшегося взгляда, в котором эгоизм является принципом и двигателем машины общественного благосостояния, в котором правда и любовь суть нечто личное, вырабатываемое личным процессом, одним словом, сами по себе, а государство, общество тоже само по себе; в котором общественная жизнь есть, таким образом, чистый формализм, в котором узаконена, возведена в науку двойственность внутреннего мира человека и общественного быта» *.

По иронии судьбы, участь как раз этой статьи Григорьева цензура решила «не по закону, а по душе» (если воспользоваться выражением героя Островского): после долгих совещаний цензоры пришли к выводу, что ничего политически опасного (о чем формально и должна была беспокоиться цензура) в статье нет, но цензор высказал недовольство ее литературными качествами (что совершенно не входило по закону в компетенцию цензуры). В итоге печатать ее запретили, правда, с туманно-приличной формулировкой причины. Как пишет В. С. Спиридонов, случай редкий в цензурной практике. Возвращаясь к содержанию статьи Григорьева, отметим, однако, что в ней замечательна сама постановка вопроса — удивительно прямая и честная.

Если иметь в виду особый, так сказать, форсированно патерналистский, «семейственный» облик российского самодержавия **, то поляризация, расщепление общественного сознания на западническую и славя-

* Ежегодник петроградских гостеатров. Сезон 1918—1919 г., с. 185.

** Повторим, что нас здесь интересует субъективно-психологическая сторона проблемы: не что́ представляло собой явление на самом деле, объективно, в своем классовом и политическом содержании, а как оно отражалось в сознании общества, как себя мыслило и подавало. Аспект этот, с нашей точки зрения, тоже имеет свое объективное значение, свое влияние на ход общественной борьбы, и влияние немалова́жное.

нофильскую формы и может быть рассмотрено как катастрофа единого «тотального» сознания (именно «тотального», а не цельного, потому что «цельность» эта была явно направленной и построенной, официально санкционированной, благодаря чему, собственно, естественный процесс развития сознания произошел в такой неблагополучной, в общем, форме).

По мере естественного роста просвещения и образованности, осмысления исторических событий 1812 и 1825 годов, по мере развития литературы, по мере того как складывалось общественное мнение, не мог не становиться все более и более очевидным тот факт, что крепостное право в корне и самым резким образом отделяло Россию от остальной, как тогда выражались, цивилизованной Европы. Иначе говоря, от того, что крепостное право и все традиции бесправия, вся государственная система, на которой оно основывалось, позорили Россию и любого из ее граждан,— от этого просто некуда было деваться. Идеология режима стремилась оккупировать самые интимные уголки сознания, приятие режима должно было быть полным, тотальным, некритическим. И ничего нет удивительного, что с наступлением кризиса, момента, когда полное приятие стало уж слишком явной ложью, стало буквально невозможным для сколько-нибудь мыслящего и рассуждающего человека, на смену приятию должно было прийти такое же полное, категорическое и тотальное неприятие. «Спор славянофилов с западниками шел не о том, надо ли освобождать крестьян от крепостной зависимости, а о том, как, какими путями этого добиваться. Спор шел не о том, нужны ли народу свободы, а о том, какой общественный строй их может обеспечить. Спор шел не о том, стоять ли России на месте, а о том, какими путями идти ей вперед»,— справедливо пишет современный исследователь славянофильства *.

В национальном культурном сознании в очередной раз подтвердилась достаточно злополучная модель внезапной и резкой ломки, то, что Григорьев называл «выдыбай, боже» или что называется «и я сжег все, чему поклонялся, поклонился всему, что сжигал».

Наружу нагляднее все это выйдет позже — в бурную послениколаевскую эпоху, когда и писал Григорьев свой цикл «О развитии идеи народности в русской литературе со смерти Пушкина». Может быть, поэтому он так верно почувствовал «болезненность», «неправильность» самого хода этого развития, чреватого резкими кризисами и отказами от «вчерашней» правды ради сегодняшней. Резкая реакция вызвана именно бесцеремонным посягательством на интимный душевный мир, на ядро личности. Но резкость реакции, поспешная перестройка взглядов не ме-

* *Ломунов К. Н.* Славянофильство как научная проблема. Задачи и принципы исследования.— В кн: Литературные взгляды и творчество славянофилов, с. 60.

няют главного — само неправомерное вторжение одной сферы сознания в другую этим, конечно, не устраняется. Смешение ясной этики общественных отношений, бесспорно, являющихся сферой разума, и интимно-личных, духовных вопросов, относящихся к сфере чувства и веры, будет сказываться в русском сознании на протяжении всего XIX века и служить источником многих крайних теорий и поступков.

«И молился на Россию и был с распинающими ее»,— скажет об одном своем герое Лесков. Складывался тип сознания, который можно назвать «катастрофическим», потому что внутренняя катастрофа становится как бы нормой, законом и развитие сознания подменяется дурной бесконечностью переворотов в сознании. Западников Григорьев, как известно, называл «тушинцами». Вряд ли правомерно пояснять слово «тушинцы» словом «предатели», в смысле чуть ли не буквального политического предательства. Тут не только модернизация понятия — тут явно позиция Григорьева становится неотличимой от позиции тех самых «сил мрака», от которых он всю жизнь так настойчиво отмежевывался. Если вспомнить историю, «тушинцами», «тушинскими перелетами» могли называть вовсе не обязательно каких-то своекорыстных злодеев-предателей, но и людей слабых, плывших по течению и просто потерявших ориентировку в бурных событиях «смутного времени».

В григорьевском словечке «тушинцы», в григорьевском отношении к крайнему западничеству (как тотальному отрицанию всего русского) слышится прежде всего осуждение «смуты» внутренней, душевной, потери точки опоры, осуждение личностной несостоятельности, прямо связанной с приятием ренегатства как некоей формы интеллектуальной жизни, как модели поведения. Впрочем, и самое элементарное, общественное и политическое ренегатство ждать себя не заставит: типична в этом отношении судьба бывшего записного западника Каткова...

И все же, хотя в целом Григорьеву западники неизмеримо более чужды, чем славянофилы, его собственная позиция была, как известно, попыткой найти средний путь, освободиться от крайностей обоих направлений. Это заметили и его журнальные противники. Уже после смерти Григорьева в статье «Мистико-аскетический роман», посвященной «Братьям Карамазовым», Антонович писал: «Достоевский... пристал к той литературной партии или школе, которую можно назвать левым славянофильством.

...На самом левом конце этого направления стоял А. Григорьев, неопределенный мечтатель и художественный мистик, одною своею стороною даже соприкасавшийся с западничеством» *.

* *Антонович М. А.* Литературно-критические статьи. М.—Л., 1961, с. 399. «Художественным мистиком» Григорьев здесь назван, конечно, за то исключительное значение, которое он придавал «художеству», что Антоновичу казалось мистицизмом.

Оба направления Григорьев ощущал как «барские» и в этом отношении глубоко себе чуждые. Об этом он писал Погодину: «Как скоро славянофилы видят народное начало только в одном крестьянстве (потому что оно у них связывается с старым боярством), совсем не признавая бытия чисто великорусской промышленной стороны России, как скоро славянофильство подвергает народное обрезанию и холощению во имя узкого, условного, почти пуританского идеала,— так славянофильство во имя сознаваемой и исповедуемой мною правды становится мне отчасти смешно, отчасти ненавистно как барство, с одной стороны, и пуританство — с другой.

Правда, мною (да, кажется, и вами) сознаваемая и исповедуемая, ненавидит вместе с западниками и сильнее их деспотизм государственный и общественный, но ненавидит западников за их затаенную мысль узаконить, возвести в идеал распутство, утонченный разврат, эмансипированный блуд и т. д. Кроме того, она не помирится в западничестве с отдаленнейшею его мыслию, с мыслию об уничтожении народностей, цветов и звуков жизни, с мыслию об отвлеченном, однообразном, форменном, мундирном человечестве. Разве социальная блуза лучше мундиров блаженной памяти и[мператора] Н[иколая] П[авловича] незабвенного и фаланстера лучше его казарм? В сущности, это одно и то же» *.

Понимание народности у Григорьева опирается на более широкую социальную среду, чем у «старообрядского» направления (так назвал он однажды славянофильство). Б. Ф. Егоров справедливо отметил, что, постоянно говоря о народе как едином организме, Григорьев тем не менее преимущественно имеет в виду социальные низы и купечество, то есть непривилегированные в дворянском государстве сословия. Дворянскую жизнь он называет «мишурной», «светским муравейником» и т. п.

Существенно важной для Григорьева идеей, отличавшей его от славянофильства, было признание исторического единства русского народа до- и послепетровского периодов. Именно этим объясняется его внимание к таким явлениям культуры, в которых сказывается это единство: к книге «Сказание... о странствии инока Парфения», к современной народной песне, к живущим бытовым обрядам и к проявлениям этого единства в «высокой» литературе — у Пушкина, Островского.

Ложной и кабинетной казалась Григорьеву мысль вычеркнуть два века русской истории, к чему стремилась славянофильская догма, совершенно фантастической — мысль видеть в будущем устройстве России возрождение древнерусских форм правления.

«Ведь по-вашему (я обращаюсь только к теоретикам «народного» лагеря) в нашем духовном развитии надобно похерить все, и «валяй

* Цит. по публикации Б. Ф. Егорова в его статье «Аполлон Григорьев — критик» (Учен. зап. Тартуск. ун-та, вып. 98, с. 198—199).

сызнова» — по одним с XVII, по другим гораздо более последовательным господам с XII столетия. Оно, пожалуй бы, и хорошо, да нельзя. Ведь жизнь, даже с ее наростами и болячками,— живая жизнь, живой организм» *.

В москвитянинский период Григорьев склонен был считать, что соединиться с народом интеллигенция должна, «опускаясь» до его патриархального, не тронутого европейской цивилизацией сознания. Но именно стремление Григорьева «жизнь одну любить, жизни одной верить», а не отвлеченным теориям, приводит его к отказу от этой точки зрения. Григорьев увидел в народной жизни не одно «смирение», но и прямо противоположные начала. И, увидев это в современной жизни, Григорьев и в истории замечает теперь проявления этих активных начал. Уже в 1858 году он пишет А. Н. Майкову: «Мысль об уничтожении личности общностью в нашей русской душе есть именно слабая сторона славянофильства... Так кажется только сначала, и сам Пушкин, притворявшийся иногда Иваном Петровичем Белкиным, понимал этот процесс... но куда же дел бы он те силы, которые примеривались к образам Алеко, Дон Жуана и проч., и проч.? ...Народное наше, типическое, не есть одно только старое, но и старое и новое, ибо лучше та двойственность, которая всюду у нас проглядывает в старом и в новом (князья дружинники и охранники и князья промышленники-вотченники, святость Ильи Муромца и ерничество Алеши Поповича, земледельческое население и купеческое, покорность семейному началу в одной песне и загул в отношении к этому началу в другой и проч., и проч., и проч.)» **.

В соответствии с открытием этой двойственности в народе Григорьев пересматривает и новую историю, литературу. Он признает теперь не только законной как факт, но и необходимой стороной духовного развития «тревожное» начало, без которого, с одним смирением «жизнь закисла бы».

«Тревожное» начало в литературе должно идти навстречу пробуждению личностных начал в массе, которые Григорьев теперь замечает и ценит. В этом смысле показательны его послемосквитянинские размышления об Островском.

В статье «Искусство и нравственность» и в целом ряде театральных рецензий Григорьев как о чем-то самоочевидном говорит о мотивах протеста в «Грозе»: «И протест за новое начало народной жизни, за свободу ума, воли и чувства... разразился смело «Грозою» ***.

Не только интеллигенция должна постигать мудрость народной жизни, но и народ меняется, он не застыл и не остановился в своем движе-

* *Григорьев Ап.* Литературная критика, с. 474—475.

** А. А. Григорьев. Материалы для биографии, с. 215—216.

*** *Григорьев Ап.* Литературная критика, с. 419.

нии. К этой мысли приходит в итоге Григорьев. В журналах «Время» и «Эпоха» не случайно займет такое важное место тема народного образования — программа Достоевского предусматривала, что народу предстоит овладеть лучшими достижениями мировой культуры. Интеллигенция и народ, по мысли писателя, должны двигаться навстречу друг другу для преодоления существующего трагического разрыва между ними.

У Григорьева программы не было, но его общая концепция искусства открывала для его мысли свои особые перспективы. «Театр — училище массы»,— сказал когда-то Григорьев в своей ранней статье *. Этому тезису он был верен на протяжении всей своей деятельности как театрального критика. В области театра взгляды его были на редкость устойчивы и определенны. Он неизменно смотрел на театр как на «дело серьезное, дело народное», и потому требовательность его не знала компромиссов.

Хотя сложилась эта позиция рано, но на первых порах здесь бесспорно сказался стихийный демократизм Григорьева и, конечно, в первую очередь его очень яркие личные впечатления от московского театра эпохи его юности, театра Мочалова и Щепкина.

Драматический театр действительно был в XIX веке наиболее демократическим искусством, доступным и тем, кому по недостатку развития еще недоступно было серьезное чтение. «Всякие другие произведения пишутся для образованных людей, а драмы и комедии — для всего народа»,— скажет впоследствии Островский **, размышляя о назначении театра. В театре Григорьев наиболее прямо и непосредственно мог наблюдать мощное воздействие искусства на людей. «Он сам был веяние»,— сказал критик о Мочалове, подчеркнуто приравняв великого художника к «органическим» стихиям жизни.

Но чем больше укреплялся Григорьев в своих воззрениях на роль искусства и на отношение искусства к народности, тем естественнее и теснее врастала его непосредственная живая заинтересованность театром в общую систему его взглядов. Можно предположить, что для Григорьева последнего периода театр представлял собой помимо, конечно, непосредственного эстетического переживания (что было всегда) еще и своеобразную, как мы теперь бы сказали, экспериментальную площадку, где творящий художник и народ, масса могут встретиться в едином высоком переживании ***.

* «Репертуар и пантеон», 1846, № 9, с. 427.

** *Островский А. Н.* Собр. соч. в 16-ти т., т. 12. М., 1952, с. 123.

*** Деятельность Григорьева как лучшего театрального критика своей эпохи долгое время не находила справедливой оценки в науке. С выходом «Очерков истории русской театральной критики. Вторая половина XIX века» (Л., 1976), где Григорьеву посвящена глава Б. Ф. Егорова и Т. Б. Забозлаевой, положение улучши-

Почвенничество как поиски третьего пути, как утопическая точка зрения на прошлое, настоящее и будущее России начало слагаться в москвитянинском кружке, развивалось в последний период деятельности Григорьева в его органической критике. Вместе с тем нам кажется важным, что в сознании самого Григорьева это, в сущности, была еще не теория, а в значительной мере некое эстетическое, родственное художественному переживание жизни, открытое ее впечатлениям и происходящим в ней переменам.

Последний этап почвенничества — его оформление в идеологическую и политическую доктрину в публицистике и журнальной деятельности Достоевского. Григорьев во «Времени» и особенно в «Эпохе» застал и чутко уловил этот момент «застывания» почвенничества в доктрину, в ненавистную ему «теорию» со всеми вытекающими отсюда последствиями: подчинением линии журнала законам публицистической борьбы, поисками союзников, тактическими соображениями при выборе имен положительно оцениваемых авторов и т. п. Здесь, нам кажется, глубокая, принципиальная основа его конфликтов с журналами братьев Достоевских, которую попытался свести к субъективно-психологическим причинам Страхов в своих известных воспоминаниях о Григорьеве *. Достоевский в примечании к этим воспоминаниям ** тоже мягко, но настойчиво подчеркнул, что Григорьев был «несомненный и страстный поэт», говоря о Григорьеве именно как критике, иными словами, дал читателям свою версию этого конфликта: указал на «непрактичность» Григорьева, на его отказ быть публицистом ***. Одновременно Достоевский тонко и точно определил главное своеобразие Григорьева — родственность его критики художественному творчеству.

* * *

Рассматривая органическую критику как определенную эстетическую систему, мы допускаем некоторую условность. Сам Григорьев этого не сделал, несмотря на неоднократные предложения и со стороны полемизировавших с ним публицистов и от единомышленников (см. об этом в «Парадоксах органической критики»). Думается, это обстоятельство имеет принципиальный смысл. Органическая критика по своей сущности

лось. Но для того чтобы Григорьев прочно занял надлежащее место в истории русского театра, необходимо издать однотомник его театральной критики, которая никогда не переиздавалась и почти недоступна современному читателю.

* См.: *Григорьев Ап.* Воспоминания.

** См.: там же.

*** Об отношениях Григорьева и Достоевского в период издания «Эпохи» см.: *Осповат А. Л.* К изучению почвенничества (Достоевский и Ап. Григорьев).— В кн.: Достоевский. Материалы и исследования. 3. Л., 1978, с. 148—150.

асистемна, хотя, может быть, Григорьев не до конца сознавал это: ведь он приступал к попыткам ее систематического изложения. Возникнув, как мы старались показать, на почве своеобразной оппозиции искусства по отношению к усилившимся рационалистическим и вульгарно-материалистическим тенденциям в искусствознании (главным образом в литературной критике), эстетика Григорьева, опиравшаяся на интуитивные начала в познании и выдвигавшая искусство как форму постижения жизни, наиболее адекватную самой жизни, представляла собой не стройную систему, а открытый, длящийся процесс осмысления непосредственного опыта искусства.

Григорьев оказался в конфликте с ведущей тенденцией русской критики 60-х годов: в эпоху решительного идейно-политического размежевания в обществе литературная критика становилась частью и даже средством общеидеологической борьбы. Григорьев стремился остаться «вне партий» и был обречен на одиночество, на отсутствие постоянной трибуны и надежных союзников. Он сам отчетливо сознавал это, о чем свидетельствует его переписка. «В том, что у меня теперь нет связей,— писал он,— виноваты наполовину дурные стороны моего характера и темные пятна моей жизни, а наполовину — хорошие, то есть моя решительная неспособность принадлежать к приходу и клятвенно отречься от собственной личности» *. И еще: «С исключительно либералами не сойтись мне совсем, потому что я по натуре артист. С исключительно же артистами не схожусь я потому, что каждая жила моя бьется за свободу и ни одна не выносит тупого, спокойного индифферентизма политического и религиозного, к которому все артистические натуры (кроме одного Островского) чрезвычайно способны, вот и подите тут. Тяжело стоять почти что одному, тяжело верить глубоко в правду своей мысли и знать вместе с тем, что в ходу, на очереди стоит не эта, а другая мысль, которой сочувствуешь только наполовину... Бороться в эпоху, когда что ни человек, то партия, то новый отголосок мнения!!!» **.

Сам Григорьев осознавал себя в критике «от партии» искусства. Придавая ему, как мы видели, исключительное значение в жизни общества, предъявляя высокие требования к содержанию художественного произведения, Григорьев вместе с тем оказывался в высшей степени эстетически взыскателен. Нехудожественное он просто выводил за границы искусства, невзирая ни на какие добрые намерения авторов. Это для него вообще не предмет для критического анализа (что особенно отчетливо видно в театральных рецензиях).

Пафос критической деятельности Григорьева — справедливость по отношению к живому явлению искусства и шире — к мысли.

* А. А. Григорьев. Материалы для биографии, с. 127.

** Там же, с. 239.

Художественный факт — вещь по природе достаточно хрупкая, зависящая от восприятия. В известном смысле можно сказать, что без читателя, способного оценить качество, нет и произведения, нет этого самого качества. Логика идейной борьбы в журналистике 60-х годов приводила иной раз к тому, что художественный факт словно и правда становился чем-то эфемерным, становился функцией, производным критической статьи. Заурядная беллетристика Кохановской провозглашалась чуть ли не новым словом в русской литературе на страницах славянофильской печати. По внелитературным соображениям явно завышена Добролюбовым оценка прозы Марко Вовчка и названы «альбомными побрякушками» шедевры пушкинской лирики. Рецензент «Отечественных записок» не стесняется разругать пьесу Островского «Не так живи, как хочется», прямо признаваясь, что не читал и не видел ее в театре, а судит по отчету о спектакле. Чернышевский, не ограничиваясь полемикой с идеями Островского, объявляет «Бедность не порок» пьесой «слабой и фальшивой». Печально знаменитая статья Антоновича «Асмодей нашего времени», где обвинен в бездарности лучший роман Тургенева,— случай крайний, но не единственный. Подчеркнем, речь идет не о споре (хотя бы и самом резком) с концепциями, идеями писателей, а именно об общей оценке произведений как художественного факта. В условиях, когда вдруг оказалось возможным возникновение «дурной относительности» любой критической оценки, Григорьев остается тем квалифицированным читателем, без которого не может быть и художественного факта. Его можно назвать героическим, стойким читателем, который нес свою необходимую литературе службу до конца — без страха и упрека, насколько это в человеческих силах. Разумеется, были и у него свои пристрастия и антипатии, какие-то его надежды оказались преувеличенными и не подтвердились, в чем-то он ошибся, хотя случаи такие достаточно редки. Но сам подход тут иной. Так, в период, когда Григорьев отрицательно оценивал роль натуральной школы, он критиковал «направление» «Бедных людей» Достоевского и «Кто виноват?» Герцена, но никогда не называл эти вещи слабыми, сразу выделив их в потоке прозы 40-х годов. Исходя из своего представления о театре и драме как искусстве, непосредственно обращенном к массе, Григорьев невысоко оценивал значение пьес Тургенева, считая их чересчур утонченными, недостаточно демократичными, однако не отрицал их литературных достоинств. Число примеров можно было бы умножить.

Для Григорьева как критика искусства характерно стремление к широте взгляда. Причем григорьевская широта — нечто противоположное бесхарактерности, робости, тому, что называется всеядностью. У Григорьева широта активная, творческая, он стремится работать со всем, что попадает в его поле зрения, без устали извлекая все, что можно извлечь ценного.

С этим связан особый характер его полемичности. Сама по себе полемика занимает в его статьях большое место: имея свой взгляд на вещи и относясь к искусству как органическому целому, он постоянно стремится любой факт осмыслить, во-первых, в связи с этим целым, а во-вторых, сориентировать свою концепцию среди современных суждений об этом факте или явлении. Но при этом Григорьев демонстративно отказывается от таких выгодных полемических ходов, когда для наглядности делают все, чтобы углубить видимое противоречие оппонента с истиной. Ему интересно как раз другое — прежде всего сильная сторона чужого рассуждения, даже если сильной ее можно назвать только исторически, по происхождению. И в явном, с его точки зрения, заблуждении интересует Григорьева прежде всего момент истины, а потом уже и логика и психология отхода от истины (см., например, статью «Западничество в русской литературе, причины происхождения его и силы»). Григорьев органически неспособен не входить в положение противника, и это не тактический прием полемиста, а программа и особый, редкий дар натуры. Григорьевское добродушие особенно поражает в соотнесении с общеизвестной злополучностью его писательской судьбы. Он и над собой готов посмеяться и признать свои слабости, но в существенном неуступчив до последней степени (см. статью «Несколько слов о законах и терминах органической критики»).

«Готовый с полной искренностью сознаться в грехе некоторой темноты изложения и некоторой излишней привязанности к анализу, я остаюсь, однако, при убеждении, что умственной лени, лени мыслить и следить за развитием чужой мысли, не надо по-настоящему баловать ни в себе, ни в других»,— писал Григорьев *.

Над Григорьевым смеялись противники и сетовали на него единомышленники, что он пишет слишком сложно, со множеством отступлений, с повторениями и с пристрастием к неожиданным терминам, которые казались иной раз нелепыми. Как видим, он и соглашался и не соглашался с этими упреками. Повторения он объяснял и биографическими обстоятельствами: «Я не имею, конечно, никакого права не то что уж требовать, но даже и желать, чтобы моя критическая деятельность, поглощавшаяся более или менее толстыми книжками журналов и вместе с ними отходившая в архив, была у читающего люда в памяти... и потому обязан всегда разъяснять свои положения, вечно начинать сызнова...». Но все эти свойства формы имеют и содержательный смысл. Поняв их логику, в Григорьеве можно ценить и его «косноязычие» — он умеет сказать хлестко, но пренебрегает этим. Он настолько же живет художественным словом, насколько опасается собственного словца, фразы, опасается и увлечься за ним и злоупотребить им. Чувствуется, что он по-

* *Григорьев Ап.* Литературная критика, с. 370.

стоянно остерегается формул — запоминающихся, «крылатых», готовых к отчуждению, готовых начать некую самостоятельную жизнь. Он преследует догматическое мышление и на уровне стилистики, заботится о том, чтобы слово критическое не присваивало себе исподволь и незаконно прерогатив и возможностей слова художественного.

Повторы Григорьева (внутри одной статьи), многократные возвращения к одной и той же мысли вызваны боязнью того, что теперь называют «формализацией понятия»: его работа как критика идет прежде всего не с понятиями, а с образами и ощущениями. Он и боится вместо живого и неподдельного ощущения подсунуть читателю удобозапоминаемый, отвлеченный словесный знак.

Жанр Григорьева, собственно, не статья, а беседа, несколько беспорядочная, вязковатая, нередко затянувшаяся, но не будем забывать, что собеседник наш как никто знает предмет и серьезнейшим образом им заинтересован. В итоге оказывается, что неуклюжий, аморфный характер беседы позволяет уловить и определить такие явления, которые иными, более правильными и логическими способами не улавливаются. Поэтому и нюансом Григорьев так часто бывает занят вовсе не для того, чтобы им щегольнуть, а потому что он, как всякий одаренный практик искусства, знает по опыту, что нюанс все решает. Так, какой-нибудь стилистический нюанс (почти наверняка для каждого из нас утраченный) восприятия современниками каких-то черт прозы Загоскина или «Истории...» Карамзина оборачивается — и это воочию показывает Григорьев, ибо это становится видным на его уровне исследования,— серьезным, узловым фактом истории развития общественной мысли (см. цикл «Развитие идеи народности в нашей литературе со смерти Пушкина»).

* * *

Несмотря на свое одиночество в литературно-общественной борьбе эпохи, Григорьев, как уже отмечали исследователи его творчества, был с ней кровно связан. Для его критики характерна страстная заинтересованность общественной проблематикой искусства, причем, как многие русские классики, он рассматривал ее преимущественно сквозь призму нравственных исканий. Подобно другим представителям русской мысли 50—60-х годов, Григорьев обращается к проблеме народности.

Но если революционные демократы дали социальное и классовое истолкование этой категории, то Григорьев понимает народность как совокупность национально характерного (правда, как мы видели, с опорой на непривилегированные слои нации). С другой стороны, в отличие от славянофилов, которых проблема национального интересовала преимущественно в философско-историческом аспекте, Григорьев изучает отражение национальных форм сознания и быта в искусстве. В этом

случае такой конкретный поворот проблемы, ее обращенность к живой практике искусства, во многом предохраняет Григорьева от построения утопических доктрин, подобных славянофильским, позволяет ему сделать интереснейшие наблюдения. Да и общий вывод Григорьева о том, что в ходе истории национальное «не амальгамируется» и что оно составляет существенную сторону содержания в искусстве, едва ли может быть оспорен.

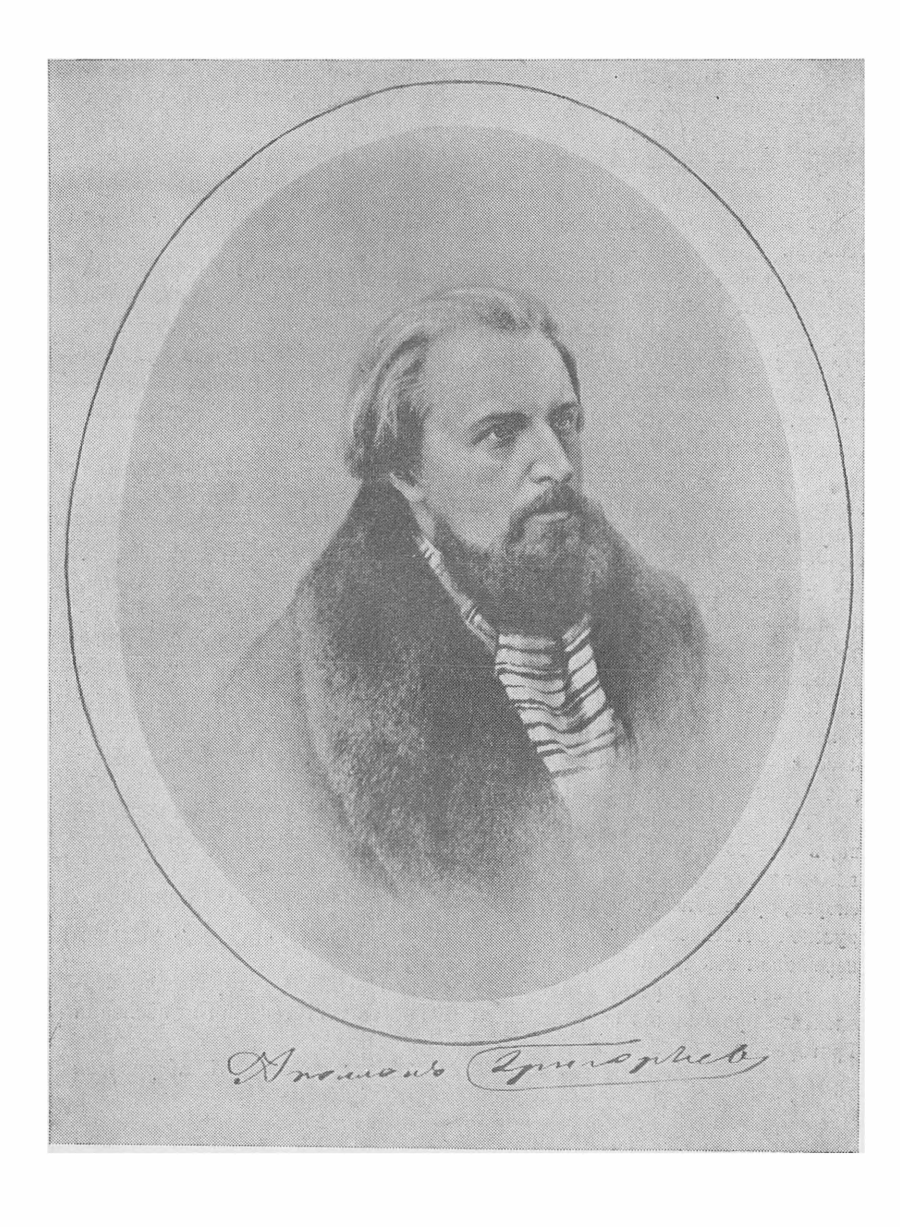
Оставаясь в рамках идеалистических представлений, Григорьев был противником материалистической эстетики революционных демократов. Но, будучи честным и добросовестным, вдумчивым их оппонентом, он наряду с ошибочными суждениями о революционных демократах уловил и действительные слабости домарксистской материалистической эстетики, прежде всего некоторый утилитаризм в подходе к искусству и недооценку его самостоятельной роли в познании.

Опираясь на шеллингианское учение об интуитивном постижении жизни искусством, Григорьев вместе с тем стремился защитить и права разума, сознательного начала в творчестве, видя в их единстве залог подлинной художественности. Именно эта сторона его эстетических представлений заставляет его быть предельно внимательным к живой, развивающейся литературе, к факту искусства. Его критика поэтому — живое свидетельство, репортаж, описание взаимодействия и борьбы художественных идей (в нерасчленимости обеих составляющих этого понятия). Постоянное стремление к адекватности критики предмету, бесконечное приближение критики к литературе, к художественному факту, к почве — метод, позволивший Григорьеву высказать множество глубоких мыслей о литературе, как современной ему, так и предшествовавшей.

Таким образом, можно сказать, что органическая критика Григорьева, в 60-е годы XIX века выглядевшая «неопределенным мечтательством», почти чудачеством, в сущности, таковой не была. Это был, бесспорно, оригинальный путь, не совпадающий с магистральным движением русской эстетической мысли, что понимал сам Григорьев и трагически переживал как собственную ненужность.

И все же упорство его не было бесплодным. В исторической перспективе проясняется непреходящая ценность эстетического наследия Григорьева.

А. Журавлева


Аполлонъ Григорьевъ

ОРГАНИЧЕСКАЯ КРИТИКА

О ПРАВДЕ И ИСКРЕННОСТИ В ИСКУССТВЕ

ПО ПОВОДУ ОДНОГО ЭСТЕТИЧЕСКОГО ВОПРОСА

Письмо к А. С. Х—ву[1]

I

В одну из литературных сходок, принадлежавшую к числу немногих, на которых предметы искусства действительно и притом не насильственно занимают собравшихся, предложен был вами вопрос: имеет ли право художник переноситься совершенно в чуждые ему состояния духа, миросозерцание, строй чувствований? Таков был общий смысл вопроса, предложенного вами по поводу, не помню какого именно, частного случая; в нем заключалось два смысла: 1) имеет ли право художник как известное лицо, с известным образом мыслей, с известной настроенностью чувствований, переноситься в состояния духа ему чуждые, в настройства чувствований, более напряженные или менее напряженные, нежели свойственное ему душевное настройство, и 2) имеет ли право художник как сын известного века, член известной церкви и член известного народа переноситься в миросозерцание и строй чувствований, чуждые ему как таковому? Всеми беседовавшими вопрос был взят преимущественно с этой последней стороны и каждому из них, несмотря на разницу взглядов, показался в высшей степени важным.

Таков он был и на самом деле в обоих его смыслах. Если выразить его другими словами, он будет заветнейшим вопросом настоящей минуты, вопросом о *правде,* которой мы требуем от художества, об искренности отношений художника к жизни и об искренности его таланта. С другой стороны, в вопросе заключается новый вопрос о связи художества с нравственностью, по существу своему весьма тревожный и который долгое время старались обходить, потому что разрубка его оказалась далеко не столь бесполезственною, как разрубка гордиева узла Александром. Наконец, вопрос подкапывался под основания великолеп-

ной, хотя весьма зыбкой постройки, сооруженной покойной гегелевской эстетикой на двух фундаментах: субъективности и объективности, с широким проездом между обоими.

II

Что касается до первой стороны вопроса, то есть до его тождества с современным требованием правды и искренности от художника и от художества, то оно совершенно очевидно, в котором бы из двух смыслов мы вопрос ни взяли. *Как* я буду мыслить, верить и чувствовать, а вместе с тем по свойству художества заставлять мыслить, верить и чувствовать других иначе, нежели я сам мыслю, верю и чувствую? Выйдет либо напряженная ложь с моей стороны, которая повредит созданию при всей силе моего таланта, либо совершенное отсутствие какого-либо поэтического взгляда на мир, которое, оставляя талант при одних его *внешних* средствах (как-то: стих, слог, изобразительность, яркость красок и проч.), выразится в деятельности рядом бессвязных проб, сухих этюдов, свидетельствующих о силе дарования, взятого отвлеченно, но чуждых жизни и потому лишенных в жизни всякого значения. Спросят меня, имея в виду первый смысл вопроса: неужели же поэт сам все то чувствует и сам все то в состоянии сделать, чтó чувствуют и делают выводимые им лица? Неужели Шекспир, например, любил, как Ромео, мстил, как Гамлет, ревновал, как Отелло, мог увлечься демоном честолюбия, как Макбет, мог бы холодно и коварно злодействовать, как Ричард, наконец, хвастать и распутствовать, как Фальстаф? Можно ответить без запинки, что *зерно* всех чувствований и действий этих героев, кроме Ричарда и Фальстафа, изображенных великою силою отрицательного представления, лежало в душе их творца, что в них оно развилось только исключительно, на счет всех других свойств духа, но именно в ту самую меру, в которую развилось бы в душе их творца, если бы какому-либо из этих многообразных свойств он отдался исключительно, что в самого Ричарда и Фальстафа вошли наблюдения поэта над темными и подавляемыми сторонами его мирообъемлющего духа: иначе они не были бы изображены с такою жизнию и правдою. Великие государственные люди, им выводимые и полные столь глубокого государственного смысла, таковы потому, что сам творец их

мог быть великим государственным мужем. Гёте, поэт личности, не мог же отрешиться от своей личности и в создании Эгмонта, не мог, так сказать, удержаться, чтобы не ввести личных и несколько мелочных пружин в созерцание великого народного события. Не говорю уж о том, о чем предоставляю себе говорить в другом месте и в другое время,— о возможности поэта в произведении драматическом или эпическом изображать не только самые свойства своего духа, но и ту меру, ту гармонию, в которой они в душе его образуют стройное миросозерцание,— посредством суда над односторонним развитием того или другого свойства; с другой стороны, защищая право поэта переноситься в миросозерцание и строй чувствований чуждых ему века, религии, народа, представят мне пример Гёте, *якобы* переносившегося именно таким образом: Гёте с «Римскими элегиями», с «Коринфской невестой», с балладой о баядере, с балладой о звонаре, похитившем рубашку у одного из пляшущих на кладбище скелетов; Гёте, «которого песня, откуда бы ни раздалась она», по словам его поклонников (а к числу их принадлежу и я), «с Востока или с Запада, с Севера или с Юга, влечет нас за собою в волшебный круг свой». Но — увы! — на Гёте-то именно и должно порушиться возражение. Гёте велик там, где он искренен: в «Коринфской невесте» он не грек, а новый человек и протестант в крайнейшем смысле этого понятия, несмотря на стремления «zu den alten Göttern» *, на ожесточения против «Nordens schauerlichen Wahn» **[2]; ни напряженность, ни лихорадочный тон целого произведения не свойственны строю чувствований древнего мира, а миросозерцанию древности, непосредственному, наивному, неспособному отрешаться от действительности и (по крайней мере у поэтов) возвышаться над нею признанием высших законов провидения, кроме мрачной и неопределенной Мойры,— этому миросозерцанию совершенно несоответственны глубокие слова:

Keimt ein Glaube neu,
Wird oft Lieb und Treu,
Wie ein böses Unkraut, ausgerauft *** [3].

* «К старым богам» *(нем.)*.

** «Зловещих грез Севера» *(нем.)*.

*** Когда зарождается новая вера, то часто любовь и верность вырываются как сорная трава. *(Перевод Ап. Григорьева.)*

Древний человек просто не понял бы (что он и сделал) верования, скашивающего личные привязанности и страсти, преследовал бы их (что опять-таки он и сделал) как некое нечестие или в другую пору обратил бы, как Аристофан[4], бич комизма на все, посягающее на его минутное существование, а не стал бы осмысливать этого в его глазах нечестия великими, так сказать, лапидарными словами, запечатлевшими, по всему вероятию, один из процессов души самого поэта. В своей «Баядере» Гёте опять не индиец-пантеист, а спинозист-пантеист, хотя, между прочим, пантеизм Гёте подлежит еще большому сомнению. Наконец, в строй чувствований и миросозерцание средневековой Германии ему, германцу, было возможно перенестись без насилия, хотя германец-протестант всегда сказывается в нем поэтической иронией в отношении к фантастическому миру суеверий,— хоть бы в знаменитой балладе «Erlkönig» *, в которой голос лесного царя так сливается с свистом ветра и шумом листьев, что одно постоянно принимаешь за другое, и которой существеннейшая красота заключается в этой прозрачной поэтической иронии. Остается Гёте «Ифигении в Тавриде» и Гёте «Римских элегий», но «Ифигения» все более и более начинает принадлежать к числу произведений всеми похваляемых и никем не читаемых, что, уж конечно, должно быть отнесено на счет ее очевидной искусственной холодности; да и самый греческий дух есть для многих знатоков оного пункт весьма спорный в этом произведении, представляющем мастерскую, без сомнения, но не имеющую плоти и крови этюду. Что же касается до «Римских элегий», то в них высказывается или просто немец-художник в Италии, или человек, напрягающийся по заданной себе наперед мысли до античности чувствования, напрягающийся иногда неловко и даже антипоэтично: без смеха — как хотите — нельзя себе представить этого *античного* человека, выбивающего пальцами метр стихов на спине своей возлюбленной; невольно приходит в голову мысль: что́ если все это не взаправду, что если самая любовь и самые античные чувствования с усилием сочиняемы были в жизни для потребы художества? Вообще в «Римских элегиях» ахиллесова пята Гёте: тут он немец, стремящийся жить по выдуманной теории, с которою в совершенном разладе находятся весьма не поэтические как ученые, так и домашние привычки немца;

* «Лесной царь» *(нем.)*.

«Римскими элегиями» и некоторыми пиндарическими одами, в которых деланный *пиндаризм* подогревается только — sauf le respect * — сумбуром, он подал соблазнительный повод другим поэтам к неестественным напряжениям. Гёте родил Гейне, на удивительный талант которого ложь и напряжения положили свое клеймо; Гёте же родил и у нас некоторых поэтов, истощивших весь свой небольшой талантик в восхищениях красотою и чистотою дорических колонн и в неистово чувственных возгласах о красоте, в возгласах, с которыми по какому-то странному процессу мышления соединяется у них чтение «мудрого мужа Платона творений»[5]. Замечу здесь, что различны по натурам поэтов причины таких насильственных напряжений. В иных совершенно стройных натурах это суть только капризы таланта, пробы в разных манерах, пробы, не вносимые ими в общий круг их песен, а если и внесенные, то случайно или по некоторому недосмотру. Так, я уверен, что стихотворение «Отрок милый, отрок нежный» — подражание чувствованию арабскому — никогда не предназначалось к печати нашим Пушкиным. В Гёте и Шиллере («Die Götter Griechenlands» **) стремление к чуждым или отшедшим от нас миросозерцаниям объясняется, во-первых, стремлениями отвлеченных художников, понятие о которых породила критика Германии, и, во-вторых, протестантским отрицанием, которое силится осмыслить и узаконить себя в каких-либо положительных формах, хотя бы даже и отживших, но противуположных отрицаемым. В натурах, наконец, третьего рода, какова была натура Гейне, и в натурах иных, менее Гейне даровитых поэтов такие неестественные стремления представляют печальные последствия самолюбия, которому силы таланта не соответствуют и которое силится поразить чем-нибудь новым, забывая, что новое в явлении весьма скоро истощается, что не истощается и вечно нова только внутренняя и притом искренне передаваемая жизнь души человеческой.

Есть еще поэт, прикосновенный к вопросу и которого нельзя обойти молчанием,— Андрей Шенье; но Андрей Шенье сам дает разгадать себя и свои стремления известным стихом:

Sur des sujets antiques faisons des vers nouveaux *** [6].

* Не в обиду будь сказано *(франц.)*.

** «Боги Греции» *(нем.)*.

*** На старинные темы давайте писать новые стихи *(франц.)*.

Андрей Шенье — несчастный художник, родившийся в эпоху, чуждую понимания истинного художества, и в народе почти антихудожественном; уже то самое, что он отвернулся с негодованием от стремлений противуобщественных и пал жертвою честных гражданских понятий, уже это самое значение его личности, столь высоко-поэтически разгаданное нашим Пушкиным, указывает и на трагическую судьбу его в самом искусстве. И в искусстве французском стоит он почти один, по крайней мере в числе немногих, разобщенный с жизнию и с ее интересами, отделившийся по всему праву, но тем не менее лишенный всякого существенного содержания; грубый матерьялизм и служение плоти силится он сколько-нибудь облагородить; но сколько раз из-под греческой оболочки прорывается и у него даже, у художника, стало быть, у человека более чистого, мутная струя сладострастия напряженного, чуждого древности. Недаром Пушкин, ценивший его высоко, заимствовал от него, в сущности, так мало, а что и заимствовал, то претворил в свое, в чистое, простое и здравое.

Напряженность, как ржавчина, оставляет свой след на чистой стали таланта, растлевает и окончательно истощает таланты небольших размеров. Вот первый ответ на первую сторону вопроса в обоих его смыслах. Жизнь таланта есть правда; каковы требования правды от поэзии и как должно разуметь эту правду, я оставляю пока в стороне и перехожу ко второй стороне предложенного вами вопроса.

III

Вопрос принадлежит к числу немногих таких, которые бьют, что называется, в самую жилу. Он задевает другой, поистине тревожный вопрос об отношении искусства к нравственности.

Вы спросили: имел ли *право такой-то* художник перенестись в чуждые ему состояния души, круг миросозерцания, строй чувствований? Значит, вы признали на художнике известного рода *обязанности*. Дело-то в том, что и все беседовавшие признавали эти обязанности, не только беседовавшие, единомысленные с вами, но все без исключения, поколику все соединялись в серьезности, честности и жизненности взгляда на искусство. Признавали все, повторяю, и многие доказывали еще прежде таковое признание публично — кто рядом статей о писателе[7], в котором худо-

жественный и нравственный элементы слиты до неразделимости, статей, проникнутых теплым сочувствием к искусству и жизни и ясным пониманием дела, кто работою над глубоким мыслителем, которому художники в его философско-поэтическом созерцании являются героями, мировыми силами, орудиями высшей власти, песни художника — гармонию, извлеченною, так сказать, из самой сердцевины явления жизни, дело художника — великою тайною и великим открытием [8]. Все признавали мы неизбежность вопроса, вытекающего из сознания таких положений, но как будто не хотели видеть, что этот-то именно вопрос и стоит в настоящую минуту на очереди,— и виною тому были предшествовавшие, неудачные попытки его разрешений.

Имея в виду множество читателей, для которых намеки были бы недостаточны, я должен в этом рассуждении, посвящаемом по всему праву вам, как смело поднявшему вопрос, коснуться несколько истории этих разрешений. Все попытки их приводятся в два разряда: 1) или мыслители, касавшиеся вопроса, порешали его совершенным уничтожением художества в пользу нравственности, откуда явилось понятие об искусстве слова как о проводнике *полезного* в моральном и общественном смысле; 2) или мыслители, справедливо возмущенные таким определением, которое уничтожает родство искусства слова с искусствами образа и звука,— ибо *полезные* живопись и ваяние и *полезная* музыка существовать не могут,— высказали положение, что искусство есть само себе цель и вне себя цели никакой не имеет и иметь не должно. На каждой стороне есть по великому философскому и, что еще важнее, по великому художественному авторитету. На одной стороне — Шиллер, драматический поэт, которому его дело, театр, представляется как «eine moralische Anstalt» *, которого идеал художника есть явно дидактический в высшем смысле сего слова, и наш Гоголь, сгоравший, по собственным его признаниям, жаждою «служить земле»; на другой стороне — Гёте и Пушкин [9]. Последний, возмущенный сухим требованием полезности от созданий искусства, воскликнул в лирическом негодовании:

Подите прочь — какое дело
Поэту мирному до вас!

* «Нравственное учреждение» *(нем.)*.

В разврате каменейте смело,
Не оживит вас лиры глас!
Душе противны вы как гробы.
Для вашей глупости и злобы
Имели вы до сей поры
Бичи, темницы, топоры;—
Довольно с вас, рабов безумных!
Во градах ваших с улиц шумных
Сметают сор,— полезный труд! —
Но, позабыв свое служенье,
Алтарь и жертвоприношенье,
Жрецы ль у вас метлу берут?
Не для житейского волненья,
Не для корысти, не для битв,
Мы рождены для вдохновенья,
Для звуков сладких и молитв [10].

Первый же, равнодушно выслушивая упреки врагов за малое свое сочувствие к различным *полезным* явлениям тогдашней Германии, уподоблял себя птице, бессознательно поющей на ветке:

Ich singe wie der Vogel singt,
Der in den Zweigen wohnet,
Das Lied, das aus der Kehle dringt,
Ist Lohn, der reichlich lohnet * [11].

Но дело в том, что в самих авторитетах находятся явные, осязательные противоречия высказываемым ими положениям, ибо эти положения высказаны в пылу битвы с видимыми врагами, с конечными и случайными явлениями, которые преимущественно и имелись в виду. Дело в том, что дидактик Шиллер и ревностный каратель неправды Гоголь — сами великие художники, и притом признающие за художеством такие силы, каких не признают они ни за одной из отраслей деятельности духа человеческого. Припомните Шиллеровы «Die Künstler», «Die Ideale» **; припомните гоголевские «Портрет», «Разъезд» и в особенности многознаменательные слова «Исповеди» о внесении нового в жизнь единственно только созданиями искусства, слова, глубокие по смыслу и не многими оцененные еще по до-

* Я вольной птицею пою,
И звуки мне отрада!
Они за песню за мою
Мне лучшая награда.
(Перевод Ап. Григорьева.)

** «Художники», «Идеалы» *(нем.)*.

стоинству. Дело в том, что Гёте совершенно справедливо отворачивался от мелочных или односторонних, духом партий, а не духом жизни порожденных стремлений современной ему общественности или от неистовых и насильственных напряжений ее; что, видя отсутствие существенного и непеременного в окружавших его пошлых явлениях и лихорадочных порывах, он — искатель существенного и непеременного — имел право уединяться в мире искусства и восклицать из него:

Das Wahre war schon längst gefunden,
Hat edle Geisterschaft verbunden:
Das alte Wahre fass es an!
«Das Vermächtniss» * [12],

а Пушкин, поставленный в иную среду общественности, чем более жил, тем крепче срастался с почвою своей земли и сам стал смотреть на литературу как на общественное служение, вследствие чего и имел полное право сказать о себе:

И долго буду тем народу я любезен,
Что чувства добрые я лирой пробуждал,
Что прелестью живой стихов я был полезен
И милость к падшим призывал [13].

Стало быть, тут что-нибудь да не так, ибо оказывается, что ни великие нравственными стремлениями поэты не подчиняли художества полезности, ни великие поэты-художники не лишали художества его могущественного влияния на человека как на лицо отдельное и на общежитие человеческое. Все сознавали за искусством великие жизненные и, значит, нужные, полезные самой жизни силы — и многие высказали это сознание силы слова или песни, ее жизненного и в жизнь переходящего значения, как Гоголь в лирических местах своего «Разъезда» и в «Авторской исповеди», как поэтически глубокомысленный и до некоторого провидения возвышающийся Карлейль в своих удивительных *песнях* о Данте и Шекспире [14], как Мицкевич в известном обращении к песне народной:

O wiesci gminna! ty arco przymierra ** [15], —

* Истина найдена от века: она связывала всегда благородное духовное братство. Старую истину усвой твоей душе. «Завещание». *(Перевод Ап. Григорьева.)*

** О песнь народа! Ты ковчег завета... *(польск.)*.

обращении, в котором величаво и глубоко постигнуто все *хранительное* значение песни и искусства в отношении к жизни человечества и народов. Одним словом, искусство всем истинным художникам — во все ли их поприще, в средине ли его, под конец ли — но открывалось в виде великой вверенной им мировой силы, в виде высшего служения на пользу души человеческой, на пользу жизни общественной. Восстание же некоторых из них против *полезности* происходило из источника законной вражды с узким понятием о полезности. Той пользы материальной, которая выражается, например, в очищении улиц, не дает вообще жизнь духа, к выражениям которой принадлежит и искусство, но без этих выражений, без этих, в глазах поборников полезности, «побасёнок» [16] оледенела, омертвела бы жизнь, и человечество впало бы в такое состояние, в котором самое очищение улиц уже было бы излишне.

Замечательно, что в эпохи более непосредственного творчества, в эпохи, например, Данта, Шекспира, даже в эпоху Мольера никому из этих великих поэтов вопрос о разъединении в их искусстве элемента чистого творчества и элемента общественного служения не приходил даже в голову: в поэму Данта вросли, так сказать, корнями его католические, гибеллинские и философские созерцания, вся его нравственная жизнь с соответствующим ей мерилом над лицами поэмы; Шекспир знал, что он делает настоящее дело: в творения его вошли все его национальные представления, все его идеалы человеческого достоинства и величия; Мольер же сам решительно один из пор-рояльских моралистов [17], что́ не препятствует ему, однако, нисколько быть величайшим художником своей антихудожественной страны. В эпохи же совершенно непосредственные, в эпохи безличного, народного творчества песня есть другая сторона дела, существенная часть самой жизни, с которой идет она рука об руку, идет, не делясь и не споря, не служа и не покоряя, увековечивая ее события для молодых поколений *,

* Так, в одной записанной мною еще под живое пение песни про грозна́ царя Ивана Васильевича певец относится с таким обращением к старым и молодым поколениям:

Уж вы люди-ли, вы люди стародавние,
Молодые молодцы да зволь послушати,
Еще я вам расскажу про царевый про поход,
Про грозна́ царя Ивана Васильевича.

(Примеч. Ап. Григорьева.)

возводя даже новое к типическим, заветным образам, храня, одним словом, народную сущность в вековых ее формах.

Вопрос о разделении возник только в Германии, и притом в области мышления, а так как мышление предшествовало там поэзии (я разумею поэзию художественную, а не народную, которая там уже отжила и отошла в область археологии), то оно целиком и перенесло в нее протестантское разделение. Величайший из критиков Германии Богумил Ефрем Лесник или, как звался он по-немецки, Готтгольд Эфраим Лессинг, обладавший тою ясностию и тою простотою ума, которые одни, без факта, свидетельствующего о его славянском происхождении, достаточны для ручательства в том, что он не чистый немец,— один из первых, призванных на дело разложения искусства, умел остановиться в пору: он отделил только искусство слова от искусства образов в своем вековечном «Лаокооне», но какое живое чувство связи искусства с жизнью бьет родником и из его «Гамбургской драматургии», и из его драм, и изо всего, чего он ни касался![18] Гердер, о котором довольно много говорят и которого довольно мало знают, Гердер, человек чутья по преимуществу, чутья столь свежего, что, читая его, иногда не веришь, что читаешь человека многоученого, обошел вопрос, но тем не менее подготовил оригинальное разрешение его в Германии: он разбил условные понятия о прекрасном, показал высокие идеалы искусства там, где не ожидали найти их, не в деланном, а в непосредственном, не в личном, а в народном[19]; но на той почве, на которой прежнее, средневековое германское отжило совсем, ибо какое же дело было германцу XVIII века до «Niebelungen Lied» * или до «Гудруны»?[20] — или никакого, или дело чисто художественное, как до памятников других веков и других народов! — на такой почве, говорю я, задача, блистательно им исполненная, задача развить чувство всепознания, всесочувствия, повела прямо к мысли об отрешенной независимости искусства: и то хорошо и это хорошо, и те идеалы и другие равно доступны; свои же народные идеалы вымерли или подорваны протестантизмом, да и весьма основательно подорвал их протестантизм, потому что большая часть их была навязана католичеством и римством; значит: «Homo sum, humani nihil a me alienum esse

* «Песнь о Нибелунгах» *(нем.)*.

puto» *. Является понятие об отвлеченном художнике и отрешенном художестве, оторванное от всякого органического коренения в почве, является, впрочем, только в логическом мышлении, ибо и Шиллер, и Гёте, и Гофман, несмотря на свои более или менее отвлеченные понятия о художнике, остаются, к счастию, настоящими немцами-протестантами. С другой стороны, как необходимое противодействие этому понятию является так называемая романтическая реакция, в основе которой как стремления художественного лежит мысль привести художество в связь с жизнию, возвращая жизнь к ее органическому единству с прошедшими корнями,— попытка, достойная уважения, но бесплодная там, где прошедшее отжило, где корни подрублены, и потому выразившаяся в довольно смешном донкихотстве в жизни, в обращениях к католичеству по рефлексии и в совершеннейшем ничтожестве в искусстве.

Вопрос в нашу литературу пришел извне, пришел в эпоху сильного влияния германских теорий об искусстве, и значение его у нас не важно, во-первых, потому что в самой натуре наших писателей не лежало и не лежит резкого разделения между художником и человеком, а во-вторых и главным образом, потому что жизнь наша крепко связана с корнями,— как ни старались разрубить эту связь различные иноземные влияния,— что у нас есть заветные идеалы, есть свои сложившиеся в прошедшем и доселе живущие в настоящем созерцания, что у нас не кончился даже еще период безличного, непосредственного творчества. Стало быть, с раздвоением мы имеем дело как с теорией, а не как с жизнию.

До сих пор я не делал ничего иного в своем историческом анализе вопроса о связи искусства с нравственностию, как заменял слово «нравственность» другим словом — «жизнь». Замечу, что и в этом виде своем вопрос представляется совершенно тождественным с первою его формою, то есть с вопросом о правде художества и искренности художника, будучи выражен таким образом: имеет ли художник право, отрешась от жизни, которой живет он, переноситься в сферу воззрений и строй чувствований, свойственные иной жизни, с иными созерцаниями и иными нравственными понятиями? И ответ на этот вопрос будет, конечно: не может, или если может, то это свидетельствует

* «Я человек, и ничто человеческое мне не чуждо» *(латин.)*.

о существенном пороке в его натуре или в окружающей его действительности. Но жизнь — скажут мне, и скажут основательно,— слепа: жизнь поверяется идеалом. Заменять слово «нравственность» словом «жизнь» не значит ли некоторым образом бегать от решения вопроса? Не желая никак уклоняться от посильно серьезного решения вопроса, так серьезно поставленного, смело пускаюсь в дальнейшие рассуждения по сему поводу.

Искусство есть выражение жизни — таково слово об искусстве исторической школы; оно справедливо, но требует пояснений. О том, что искусство как выражение жизни не есть копировка жизни, не есть также ее замена, говорить здесь я считаю излишним как потому, что к вопросу это не относится, так и потому, что много говорил об этом недавно в последнем рассуждении, напечатанном мною в «Москвитянине» («Взгляд на современных деятелей литературы») [21], основная мысль которого была та, что создания искусства столь же живы и самобытны, как явления самой жизни, так же рождаются, а не делаются, как рождается, а не делается все живое. Вопрос о том: *какая* жизнь выражается искусством, *что́* именно отражается в художественном фокусе?

У исторической школы и на это есть готовый ответ: «искусство есть выражение жизни общественной», и опять-таки ответ справедлив как общий и отрицательный; то есть *общее,* а не случайное, *общее,* а не исключительно личное отражается в искусстве, которое по существу своего назначения сводить в типы частные явления и останавливается на частном только в том случае, когда частное своею резкостью или угловатостью выдается вперед и само становится предметом комического или трагического созерцания для искусства. Если же взять искусство как отражение жизни общества, в смысле изменяющегося и имеющего свои минусы общежития, то придется признать искусством и всю безнравственную литературу XVIII века, и всю лихорадочную литературу начала XIX века во Франции, и множество обыденных явлений нашей современной словесности; придется отвечать на все упреки положением, что искусство как отражение жизни не виновато в том содержании, которое дается ему жизнию; до этого положения, пожалуй, и доходили, но смелости провести его последовательно, то есть оправдать им стихотворения Парни, «La religieuse» *[22]

* «Монахиня» *(франц.).*

Дидро, неистовства Гюго и пошлости Дюма, хватало у немногих. Значит, в определении искусства как выражения жизни таился для определявших иной, более глубокий смысл, хотя нельзя не обвинить определявших за соблазнительное своею неточностию определение, которое прямо повело многих и в нашей даже литературе к тому, чтобы обилие беллетристики (варварское слово, совершенно соответствующее варварскому вкусу, породившему самое понятие) считать более нужным, чем немногое количество истинно художественных произведений [23].

Жизнь жизни рознь, и выражение выражению рознь. У жизни есть не одно настоящее, а есть прошедшее и будущее, и то только в ее настоящем существенно, что так или иначе, положительно или отрицательно связано с прошедшим, что носит в себе семена будущего. Меня, как вам не безызвестно, упрекали петербургские журналы несколько раз за мое пристрастие к гоголевскому «Риму» [24], а между тем, чтобы не ходить далеко и чтобы вместе с тем не выходить из области того, что уже захвачено художеством, в область того, что пока еще им не захвачено, я должен опять указать на эту великую картину художника, на которой сведены лицом к лицу, и притом с сохранением их особенных физиономий, жизнь, кипящая всем многообразием случайностей, с жизнию, почти однообразно текущею по своим печатью вечности запечатленным законам. Что ни говори защитники случайного и минутного, но ведь художество выше галантерейных товаров, сколько бы их ни было и как бы блестящи они ни были: в тихом и поэтическом однообразии жизни, хранящей, хотя и под спудом, высокие вековые предания, связанной живыми нитями с ними, хотя и поросшими мхом, таится для мыслящего созерцателя более признаков живучести и, стало быть, более залогов будущего, чем в праздношатательстве мысли, вращающейся в водовороте случайного и минутного, истощающейся в вечных стремлениях к новизне и притупленной постоянным раздражением. По крайней мере с тем они должны будут согласиться, что для искусства истинного случайности недостойны возведения в типы, что единственное отношение к ним истинного, то есть зрячего и прозревающего как глубину корней, так и верхушки дерева жизни, искусства будет только комическое. Многие из явлений жизни суть, как вы раз выразились, божье попущение; но что же, если такое попущение примется искусством за соизволение? [25] Искусство должно

осмысливать жизнь, определять разум ее явлений — положительно или отрицательно, на что и имеет два орудия: трагизм или, лучше сказать, лиризм и комизм. Так по крайней мере поступало и поступает доселе искусство истинное. Оно относится к жизни с идеалом, с светом, озаряющим случайности и каждой или целому ряду их определяющим законное место,— и таким образом подходит к явлениям с высшею, то есть нравственною, мерою, сложенною из созерцаний коренных, глубочайших основ и разумных законов жизни. Великие художники боролись не с этою мерою, не с высшею нравственностью, не с идеалом, а с мерою случайною, с идеалом, извлеченным из минутных, жалких или порочных законов действительности. Так борется Гоголь в «Разъезде» и во множестве своих сочинений с тою особенною нравственностью, которая, например, тонко разумеет многообразное различие поклонов; так борется Пушкин с понятием о материальной полезности, происходящим по прямой линии от общественных теорий XVIII века; так Гофман враждует с нравственностию филистерскою... и мало ли их, боровшихся за нравственность против нравственности?

Искусство есть идеальное выражение жизни — и вопрос о том, имеет ли право художник переноситься в чуждое ему, совершенно законен и основателен. Это чуждое было бы совершенно незаконно и бессмысленно в жизни, если бы оно в ней промелькнуло: поверить в его правду не могла бы ни одна правильно созданная природа, а следовательно, и художник без лжи и без насилия над собою не может войти в круг этого чуждого. Художник увековечивает только жизненно законные типы, ибо на нем лежит обязанность правды и правдивого отношения к явлениям, правдивого положительного или правдивого отрицательного. Правда есть свет, озаряющий жизнь, отделяющий в ней случайное от существенного, преходящее и временное от непеременного и вечного. Художник как вноситель света и правды является, таким образом, высшим представителем нравственных понятий окружающей его жизни, то есть своего народа и своего века, и иным даже быть не может истинный художник. Пример самый разительный имеем мы в нашем Пушкине, которого истинно художническая и, следовательно, в высшей степени правдивая и зрячая натура, все более и более свергая с себя кору чуждых наростов, отряхая прах наносных влияний, стала возвышаться наконец до коренных народных созерцаний, даже до созерцаний религиоз-

ных, составляющих высшую поверку жизненных и народных стихий, входящих в понятие о нравственности; укажу в этом отношении на такие стихотворения, как «Отрывок», «Молитва»[26], на занятие поэта выписками из «Четиих Миней»[27] и т. п. Не подлежит сомнению, что к области этих высших созерцаний приблизило его углубление в самого себя, обретение в самом себе стихий чистых, беспримесных, совпадающих со стихиями жизни народной,— стихий, к художественному воссозданию и просветлению которых влекла нашего поэта его натура еще в те дни, когда он весь был под влиянием Байрона, когда он шел еще об руку со своим Онегиным, видимо, впрочем, перерастая его,— и в этом случае многознаменателен для меня лирический порыв в третьей главе «Онегина», когда, очеркнувши тяготевший над ним и над целым поколением образ, в котором

Лорд Байрон прихотью удачной
Облек в унылый романтизм
И безнадежный эгоизм[28],

поэт наш простодушно, хотя еще несколько робко, еще, пожалуй, пополам с иронией высказывает свои заветнейшие мечты:

Тогда роман на старый лад
Займет веселый мой закат.
Не муки тайные злодейства
Я грозно в нем изображу,
Но просто вам перескажу
Преданья русского семейства,
Любви пленительные сны
Да нравы нашей старины.
Перескажу простые речи
Отца иль дяди-старика,
Детей условленные встречи
У старых лип, у ручейка,
Несчастной ревности мученья,
Разлуку,слезы примиренья,
Поссорю вновь и наконец
Я поведу их под венец...[29]

Меня всегда поражало это место, во-первых, тем, что в нем тон иронии как будто с чужого голоса взят поэтом, тогда как все симпатии его очевидно на стороне того, о чем он говорит несколько иронически, ибо не в силах еще разделаться с давящим его призраком; а во-вторых, своим пророческим предведением: именно все исчисленное поэтом тронуто или им самим впоследствии в пору его зрелости в

«Капитанской дочке», в «Дубровском», в некоторых стихотворениях (как, например, «Зима. Что делать мне в деревне? я встречаю...»), или последующими художниками уже нашего времени; так в особенности «Семейная хроника»[30] как будто исполняет во многих отношениях программу, оставленную великим поэтом. Дело в том, что поэзию этих с народными созерцаниями сливавшихся созерцаний ясно чувствовал Пушкин: дело в том, что

Краски чуждые с летами
Спадали ветхой чешуей[31]

с его гениальной натуры, что в произведениях, даже еще писанных под гнетом призрачного влияния, как «Онегин», поэт русский, поэт народный, поэт высоко нравственный создает идеальный лик Татьяны, окружая его миром семейных преданий, народных суеверий,— гаданий и песен,— свежим холодом русской зимы и благоуханием русской весны и лета, сочувствуя глубоко всему этому миру, храня на дне души, как заветный клад, нравственные понятия предков, хотя еще робко показывая этот клад из какого-то ложного стыда. И естественно, что, освобождаясь с летами от этой не ему, впрочем, а целым поколениям принадлежащей робости, давая простор чистым народным стихиям своей художнической натуры, положительно переходя от идеалов призрачных и наносных к идеалам коренным и действительным, к коренным созерцаниям, к коренным нравственным идеалам, становясь уже прямо на сторону сих последних в своих последних, наиболее зрелых произведениях, поэт приведен был и к идеальным, то есть религиозным, основам народной нравственности.

Искусство по существу своему нравственно, поколику оно жизненно и поколику самую жизнь поверяет оно идеалом. Здесь нет *подчинения* искусства нравственности, ибо в понятии о подчинении заключается мысль о разорванности отношений между подчиняющим и подчиняющимся: искусство же как жизненное и народное, становясь выражением высших понятий жизни, только исполняет этим свое назначение, достигает только своей правды — и стремление к этой правде, к органическому единству с жизнию в глубочайших корнях сей последней лежит в основе даже и уклонений искусства, порождаемых обыкновенно резким и односторонним противодействием односторонностям, случайностям и фальшивостям жизни. Здесь нет даже подчи-

нения личности, личной правды художника общей правде жизни в том смысле, чтобы художник поставлял себе напеpед темою такое подчинение: личность художника при всей ее самости есть личность типическая, и тип ее или типы, из которых она сложена, непременно жили, живут и будут жить как существенные в народной жизни; в нем эти типы сложились только в полнейшую гармонию, в нем обрели свою песню, свой голос, и голос сей не должен

На воздухе теряться по-пустому...
Как звон святой, он должен возвещать
Велику скорбь или великий праздник [32].

Идя последовательно в разрешении вопроса о связи художества с нравственностию, я не могу скрыть и от себя, и от вас, предложившего вопрос, и от читателей некоторой все еще остающейся неполноты в разрешении. Все, что говорил я доселе, приводится только к следующему заключению: художество есть выражение жизни народа, и коренные нравственные начала жизни народа суть неминуемо и коренные нравственные начала художества; без нарушения правды народной и правды личной, поколику личная правда имеет глубочайшие корни свои в правде общей, художник не может принять мерилом иных нравственных начал и иных созерцаний, кроме тех, которые даются ему народной жизнию. Подразумевается, что *правда* народной жизни, как коренные и существенные начала ее, поставлена предшествовавшим рассуждением в достаточную независимость от случайностей, представляющих или порочные стороны, лежащие в жизни народа, как всякого земного явления, или наносные, извне пришлые влияния. Все-таки остается неразрешенным вопрос об отношении искусства к высшим, идеальнейшим началам, независимым от народных особенностей,— вопрос об отношении искусства к религии, к вечному идеалу, которым самый даже народный идеал поверяется, вопрос, которого избежать нельзя, говоря не о древнем, а о новом христианском мире, которого искусство есть выражение,— вопрос необходимый, настоятельный, но такой, при разрешении которого приходится говорить уже не о силе искусства, а о слабости искусства во всем, что оно дало до сих пор определенного, а определенное до сих пор дало искусство на Западе.

Начну с того, что только братья Шлегели, по рефлексии и отчасти по поэтической натуре перешедшие из протестант-

ства в католичество, могли изнасиловать свое чувство до того, чтобы видеть идеалы христианских созерцаний и какую-то розовую зарю просветления в суровой гибеллинской нетерпимости Данта и в мрачном фанатизме Кальдерона[33]: на простой взгляд, в Данте очевидно не христианство, а италианское католичество; в Кальдероне же опять-таки не христианство, а испанское, то есть самое крайнее и последовательное, католичество; Шекспир, которого, между прочим, братья Шлегели внутренно весьма умаляли перед Кальдероном,— гораздо более христианский поэт, но более по великому своему разуму; по чувству своему он только величайший человек великой нации, которую при всей любви к ней упрекали вы сами, между прочим, в негодовании поэта

За то, что церковь божью
Святотатственной рукой
Приковала ты к подножью
Власти суетной, земной[34].

О степени христианской религиозности Гёте и Шиллера едва ли говорить надобно. Везде, одним словом, искусство перед судом высшим несет на себе ту же тяжесть упреков, какую несут католичество, протестантство, то есть вообще жизнь, которой высших законов искусство является отражением. Но вина здесь падает не на искусство: отношение его к высшему мерилу нравственности никогда не может быть непосредственным, а проходит через жизнь. Вот все, что покамест, не пускаясь в гадания о будущем, можно сказать о связи искусства с высшей, отрешенной нравственностью, хотя нельзя не видеть, что вопрос только останавливается, а не истощается.

С другой стороны, поборники так называемой независимости художника и так называемой же самостоятельности художества против положения о связи искусства с высшими началами даже жизненной нравственности,— высшими постольку, поскольку так или иначе воздействуют на жизнь идеальные, религиозные основы,— возразят нам примером двух поэтов, без сомнения одаренных великими силами духа, но которых между тем трудно, даже и с натяжкою, назвать нравственными художниками,— примером Байрона и Занда. И действительно, вопроса об эгоизме, который поэтизирован Байроном, и о бунте, поднятом Зандом против основ не только общественной, но и христианской нрав-

ственности, не минуешь, рассматривая добросовестно и по возможности со всех сторон отношение художества к нравственности; да и незачем избегать в наше время вопросов, когда они прямо стоят на очереди. Я так думаю, что всякая честная правда может и должна быть сказана в настоящую минуту. Прошло уже время слепого поклонения авторитетам, а равномерно прошло время и необузданного вопля против высших нравственных авторитетов.

IV

Что касается до Байрона, то есть большая разница между понятием о Байроне его эпохи и нашей, между понятием о нем собственного отечества и понятиями французов, немцев и нашими, равно как и в самую эпоху его деятельности было различие между взглядом толпы и взглядом людей, стоявших с ним в уровень. Начну с последнего различия. Вы знаете, как Гёте смотрел на Байрона; вы помните, как поэтически, но вместе с тем свысока изобразил он его в Эйфорионе своего «Фауста»:

Icarus, Icarus,
Leiden genug! *

Молодую, необузданно порывистую и отчасти неразумную, но ничем не удержимую силу видел он в нем, блестящий метеор, рассыпающийся прахом. Замечательнее же всего, что не Прометеем, а юношей, только что вышедшим из отрочества, представлял себе многодумный веймарский старец этого — в глазах толпы — мужа борьбы с людьми и с судьбою, этого мрачного скитальца, проклинавшего свою туманную родину, этого таинственного Лару [35], душа которого бездонна, как бездна. Для него, умевшего, однако, понимать борьбу прометеевскую, создавшего титанический образ, перед которым несколько призрачны кажутся мрачные корсары Байрона,— для него, вложившего в уста своего Прометея все энергическое, что человеческая гордость может сказать о себе:

Ich — Dich ehren? Wofür?
. . . .
Da sitz ich,

* Икар, Икар, довольно страдать! *(нем.)*.

Forme Menschen
Nach meinem Bilde...* [36]—

демонический дух Байрона был ясен, и ясен был сам поэт, яснее, может быть, чем был он, или просто сказать, чем хотел быть для самого себя,— хотел быть, потому что слишком хотел казаться таковым толпе.

Другой поэт,— не стану мерить сил его с силами Байрона, ибо всякому истинно великому поэту отпускается на долю равное количество сил, но не равна *мера* этих различных сил в нем самом,— другой поэт, которому дано было расти, то есть быть и отроком, и юношей, и мужем, который был бы, без сомнения, и мудрым старцем, если бы трагическое начало, тяготеющее над судьбою наших поэтов, не пересекло нити его течения в самую пору мужества,— поэт, подвергавшийся сильному влиянию Байрона,— в самую эпоху такого влияния представлял себе этого «властителя духа» своего поколения в виде моря, обращаясь к сему последнему:

Он был, о море! твой певец...
Твой образ был на нем означен,
Он духом создан был твоим,
Как ты, велик, могуч и мрачен,
Как ты, ничем не укротим [37].

В других случаях он называет его «поэтом гордости» («как Байрон, гордости поэт») и, разумея глубоко значение его поэзии, равно как и самый ее источник:

Лорд Байрон *прихотью удачной*
Облек в унылый романтизм
И безнадежный эгоизм,

ясно видит притом, каким веком эта поэзия вызвана:

Свидетелями быв вчерашнего паденья,
Едва опомнились младые поколенья.
Жестоких опытов сбирая поздний плод,
Они торопятся с расходом свесть приход.
Им некогда шутить, обедать у Темиры
Иль спорить о стихах. Звук новой, чудной лиры,
Звук лиры Байрона *едва развлечь их мог* [38].

* Мне тебя чтить? За что?
. . . .
Здесь я творю людей
По своему подобию...
(Перевод А. Кочеткова.)

Только один поэт принял в Байроне все за чистую монету, поэт постоянного напряжения мысли и чувства, писатель наименее всего искренний, у которого *своего,* лично-заветного чрезвычайно мало и которому по этому са́мому ничего не стоило и доселе ничего не стоит поддаваться *какому угодно* энтузиастическому настройству,— я говорю о Ламартине, холодном энтузиасте, которому доныне ничего не значит сегодня поэтизировать Максимилиана Робеспьера с компаниею, а завтра поэтизировать также Солиманов и Магометов с их деспотизмом. Ламартин один признал в Байроне то, чем Байрон хотел казаться,— поэтического сатану, и даже (несмотря на свои тогда *христианские* стремления) подверг, в угоду байроновскому обаянию, сомнению вопрос о том, точно ли зло есть зло и добро — добро?

Toi dont le monde encore ignore le vrai nom,
Esprit mystérieux, mortel ange ou démon,
Qui que tu sois, Byron, *bon ou fatal génie,*
J'aime de tes concerts la sauvage harmonie,
Comme j'aime le bruit de la foudre et des vents,
Se mêlant dans l'orage à la voix des torrents;
La nuit est ton séjour, l'horreur est ton domaine,
L'aigle, roi des déserts, dédaigne ainsi la plaine,
Il ne veut, comme toi, que des rocs escarpés
Que l'hiver o blanchis, que la foudre a frappés...* [39].

Наконец, любопытно еще отношение к Байрону Жуковского и Козлова, поэтов не равных между собою по силам их дарований, но, так сказать, однозвучных,— любопытно, как свидетельство могущественного влияния Байрона на натуры, даже совершенно чуждые мрачного байроновского настройства, на натуры кроткие и задумчивые; влияние это указывает на одну из существенных сторон Байронова таланта, одну из тех сторон, которыми он сам был отражением существенных сторон духа человеческого. Все, что есть

* Ты, чье настоящее имя пока еще не известно миру,
Таинственный слух, смертный, ангел или демон,
Кто бы ты ни был, Байрон, добрый или злой гений,
Я люблю дикую гармонию твоих концертов,
Как люблю шум молнии или ветров,
Смешивающийся в бурю с голосом потоков;
Ночь — твое время, ужас — твое царство,
Орел, король пустынь, так же презирает равнину,
Как ты, и не желает ничего, кроме крутых пиков,
Убеленных зимою и пораженных молнией *(франц.).*

мрачно-унылого, фантастически тревожного, безотрадно горестного в душе человеческой и что по существу своему составляет только крайнюю и сильнейшую степень грусти, меланхолии, суеверных предчувствий и суеверных обаяний, лежащих в основе поэзии Жуковского и в тоне таланта Козлова,— все это нашло для себя в Байроне самого глубокого и энергического выразителя: никто короче его не знаком с мрачным миром однообразно болезненных скорбей, в котором мелькают только

...образы без лиц,
Без протяженья и границ [40].

Никто не постиг так глубоко все, что есть величаво-унылого в развалинах, никто не знает так хорошо призрачной натуры привидений, действия, производимого на организм прикосновением их длинных мраморно-белых и пронзительно-холодных перстов («Явление Франчески Альпу»), никто не подметил так верно и страшно судорожных движений пальцев, «невольно бьющихся о чело» [41]; никто не сумеет заставить, как он, страдать читателя вместе с его Ларой всеми ужасами бессонной и таинственной ночи... Байрон — великий виртуоз на этих струнах души, виртуоз, извлекающий из этих тревожных струн звуки, потрясающие натуру человеческую вообще, и естественно, что он действовал магически на такие натуры, в которых особенно развита была чуткость этих струн.

Наконец, что касается до отношений толпы к Байрону, то едва ли не яснее всех усмотрел и поразительнее высказал всю неправильность, фальшь и смешную сторону сих отношений наш Грибоедов, заставивший своего Репетилова рассуждать с достойными членами его «секретнейшего союза по четвергам»

...о камерах, присяжных,
О Байроне... ну, об матерьях важных.

В самом деле, для светской толпы, французской ли, нашей ли — та и другая равно невежественны,— тупоумной ли немецкой, Байрон равно принадлежал к числу «важных материй», о которых толпа любит *рассуждать* на досуге, то есть *пережевывать* взгляды людей высших, *не понимая их*.

Отношение к Байрону собственной его страны определялось все тем, что он был эксцентрик и как таковой не подлежал уже никакому дальнейшему суду; довольно того, что

он вышел из условных орбит условнейшего существования; он мог быть хуже или лучше того, чем он был на самом деле,— это уже ничего не прибавило и не убавило бы в его эксцентрическом образе.

Таковы различные отношения собственно к Байрону и к его таланту. На всех он более подействовал, так сказать, стихийными своими началами: Гёте видел нечто слепое в необузданной силе его таланта; Пушкин, поэтизируя эту слепую силу, проникал разумно в ее личные пружины; Жуковский и Козлов сочувствовали великому виртуозу на струнах души, им также, хотя и не в таком сильном строе, доступных... Ламартином только в послании, из которого приводил я отрывок, послании, в котором Байрон, каковым он хочет казаться, изображается, надобно отдать справедливость, весьма поэтически,— Ламартином только как выразителем в этом случае потребностей целой пресыщенной и вместе жадной эпохи, и притом им впервые узаконено слепое стихийное начало, *байронизм,* это особое поветрие, особый зловещий и фосфорический блеск, увенчавший сначала голову Байрона и перелетевший на несколько других голов; байронизм, которому не подчинялись, конечно, но тем не менее глубоко сочувствовали великие и равные Байрону поэты, Пушкин и Мицкевич; байронизм, которого печать легла и на даровитом немце Гейне, превратившись из иронии мрачной и сплинической в иронию болезненно-ядовитую и полунахальную, полусентиментальную, и на даровитом французе Альфреде де Мюссе, претворившись у него из безотрадного смеха в беззаботно-наглый и вместе наивный цинизм или в слезы тоски и стоны искреннего раскаяния в «Confessions d'un enfant du siècle» *[42]; байронизм, воплотившийся, наконец, и достигший крайних пределов своих в ярком и могучем таланте Лермонтова и в нем окончательно истощившийся, ибо дальнейшее отношение к байронизму самого Лермонтова, который был

...не Байрон, а другой,
Еще неведомый избранник [43],

было бы непременно комическое, а лицо Печорина и так уже одной ногою стоит в области комического, что и оказалось, когда писатель не без дарования вздумал после Лермонтова повторить этот образ в лице Тамарина [44].

* «Исповедь сына века» *(франц.).*

Байронизм как некоторое поветрие выразил свое влияние двояким образом: или он пожирал страстные натуры, слепо и искренне ему отдававшиеся и искавшие в нем опрагматизования своих безобразий, и такое влияние ни на ком не отразилось так трагически, как на нашем безвременно и бесплодно погибшем даровитом Полежаеве. Несколько напряженно, но искренне в основах и чрезвычайно сильно выразилось это влияние в таком, например, изображении:

Кто видел образ мертвеца,
Который, демонскою силой
Враждуя с темною могилой,
Живет и страждет без конца?
В час полуночи молчаливой,
При свете сумрачном луны,
Из подземельной стороны
Исходит призрак боязливый...
. . . .
. . . .
Вот мой удел! — Игра страстей,
Живой стою при дверях гроба,
И скоро, скоро месть и злоба
Навек уснут в груди моей!
Кумиры счастья и свободы
Не существуют для меня,
И, член ненужный бытия,
Не оскверню собой природы!.. [45]

Нет никакого сомнения, что изображавший себя таким образом несчастный поэт, как ни падал он, но все-таки много клеветал на себя и в этой постоянной клевете на себя, в постоянном стремлении развивать напряженно мрачные стороны души заключалось все зло байронизма — зло страшное, когда оно оказывает свое влияние на натуры, подобные натуре Полежаева: найдя оправдание, так сказать, опоэтизирование своих внутренних тревог в слове вождя века, они с каким-то упоением отдавались стремительному потоку страстей, отдавались наслаждению страдания:

В моей тоске, в неволе безотрадной,
Я не страдал, как робкая жена:
Меня несла противная волна,
Несла на смерть — и гибель не страшна
Казалась мне в пучине беспощадной.
И мрак небес, и гром, и черный вал
Любил встречать я с думою суровой,
И свисту бурь, под молнией багровой,
Внимать, как муж отважный и готовый
Испить до дна губительный фиал [46].

Было, в самом деле, нечто обаятельное в этих самовольно развиваемых страданиях, что-то сладкое и вместе лихорадочно-болезненное в этом состоянии духа, что-то безвыходное в этой гордости, отвергающей даже живительный луч света:

Я трепетал, чтоб истина меня,
Как яркий луч, внезапно осеня,
Не извлекла из тьмы ожесточенья...[47]

Но тяжела была расплата за это болезненное сладострастие сердца — и тяжесть расплаты, может быть, нигде не высказана с такою грустью и искренностью, как в следующих полежаевских же стихах:

Я встречаю зарю
И печально смотрю,
Как кропинки дождя,
По эфиру слетя,
Благотворно живят
Попираемый прах,
И кипят и блестят
В серебристых звездах
На увядших листах
Пожелтевших лугов.
Сила горней росы,
Как божественный зов,
Их младые красы
И крепит и растит.
Что ж, кропинки дождя,
Ваш бальзам не живит
Моего бытия?
Что в вечерней тиши,
Как приятный обман,
Не исцелит он ран
Охладелой души?
Ах, не цвет полевой
Жжет полдневной порой
Разрушительный зной:
Сокрушает тоска
Молодого певца,
Как в земле мертвеца
Гробовая доска...
Я увял — и увял
Навсегда, навсегда!
И блаженства не знал
Никогда, никогда!
И я жил, но я жил
На погибель свою...
Буйной жизнью убил
Я надежду мою...

Не расцвел — и отцвел
В утре пасмурных дней;
Что́ любил, в том нашел
Гибель жизни моей.

. . . .
. . . .

Не кропите ж меня
Вы, росинки дождя...[48]

С другой стороны, байронизм как поветрие выражался в толпе живыми пародиями, заставившими Пушкина спрашивать, даже несколько во вред своему герою:

Чудак печальный и опасный,
Созданье ада иль небес,
Сей ангел иль надменный бес,
Что ж он? Ужели подражанье,
Ничтожный призрак, иль еще
Москвич в Гарольдовом плаще,
Чужих причуд истолкованье,
Слов модных полный лексикон,
Уж не пародия ли он? [49]

В том и в другом случае байронизм, без малейшего сомнения, имел вредное, можно сказать, пагубное влияние. В нем была неправда, стало быть, и безнравственность постольку, поскольку неправда. Неправда же его заключалась в неправильном отношении к мрачным сторонам души, к темным слепым силам, которым байронизм подчинял человеческую натуру: все, что дотоле, то есть до байронизма, некоторым образом скрывалось или порицалось, порицалось даже и теми, которые не верили ни во что святое: безбожие, эгоизм, сухая гордость, злобная ирония в отношении к людям, бесстыдство отношений к женщинам — все то, одним словом, что́ прежде выступало под благопристойною маскою самой чинной нравственности в какой-нибудь Sitten-Lehre * барона фон-Книгге [50], в каком-либо из романов XVIII века,— все это явилось без маски в байронизме и прямо сказало миру: «поклоняйся мне откровенному, как ты доселе кланялся мне прикрытому»; но между тем, так как сама по себе поэтическая натура Байрона не могла же принять спокойно обоготворения эгоизма, то оно и выразилось в ней тоской или иронией, что естественным образом окружило эгоизм поэтическим ореолом. Можно сказать, что самая крайность неправды была следствием правдивости и

* Этика (*нем.*).

поэтичности натуры Байрона: ненавидя маску ханжества и лицемерия, под которою прятался до него эгоизм, сам развращенный учениями и опытами века, поэт, чем носить маску, готов был лучше клеветать на самого себя: таков он, когда смеется своим сатаническим хохотом над тем, что матросы съели Дон-Жуанова учителя; таков он, поющий неистовый гимн чувственности по поводу любви Дон-Жуана и Гайде; таков он в анализе отношений леди Аделины к Жуану[51]; все это неправда, все это напряжение, клевета на самого себя и на душу человеческую, клевета, проистекающая, с одной стороны, из прихоти человека, пресыщенного изображениями условной и истрепанной добродетели, изображениями в самом деле приторными, а с другой стороны, из правдивого негодования на ложь и лицемерие жизни.

Байрон есть пламенный поэтический протест личности против всего условного в окружавшем его общежитии и потому может быть судим только с высшей точки зрения христианского суда, но не с точки зрения нравственности того общежития, которого муза его была казнию; он ничего иного не сделал, как обнажил только то, что прикрывалось ветхим покровом условного, сорвал маску с обоготворенного втихомолку эгоизма и как истинный, глубокий поэт воспел торжество этого страшного начала с тоской и ядовитой иронией; в них-то, в этой тоске и иронии,— его великая сила, ибо они горестный плач об утраченных и необретаемых идеалах; в них-то, в этой же тоске и иронии,— его слабость, ибо с ними связаны у него шаткость основ миросозерцания, отсутствие нравственного, то есть целостного, взгляда, отсутствие возможности суда над жизнию и по этому самому отсутствие возможности быть поэтом эпическим или драматическим, вообще быть чем-либо, кроме поэта лирического или, лучше сказать, великого лирического виртуоза на известных, указанных мною струнах. Высшее обладание этими струнами есть *правда, красота* и *сила* его поэзии — и не безнравственностию, то есть не ложью, а правдою увлекал он и доселе увлекает поколения, увлекал даже мудрецов, каков был Гёте, даже людей ему равных, каковы были Пушкин и Мицкевич; ложь в поэзии блеснет, как метеор, как роман или драма Гюго, и, как метеор же, рассыплется прахом, но постоянное в известной степени действие имеет поэзия Байрона, ибо постоянно затрагивает она чувствования, живущие в глубине сердца; она не *сделана* искусственно, как сделана, например, поэзия, избрав-

шая знаменем le beau c'est le laid *[52]; она порождена духом человеческим. Поколе человечество способно мучительно любить, глубоко чувствовать оскорбление и жажду мести, стенать посреди мук и гордо поднимать голову пред секирой палача, до тех пор оно будет жадно читать и «Гяура» и исповедь Уго пред казнию в «Паризине»; доколе живет в духе человеческом необузданное стремление, готовое иногда ломать все преграды, полагаемые условным общежитием, дотоле обаятельно будут действовать на людей мрачные образы Корсара, Лары, Чайльд-Гарольда, Альпа и иных чад мятежной души поэта. Байрон есть поэтическое воплощение протеста, и в этом опять-таки его сила и его слабость: сила его в том, что протесту, вызываемому всегда более или менее неправдою, душа горячо сочувствует; слабость в том, что протест этот есть протест слепой, протест без идеала, протест сам по себе и сам от себя. Повторяю, что Байрон ничего иного не делает, как срывает благопристойную маску с дикого, по существу, эгоизма, венчает его не втихомолку уже, а прямо; но, как поэт истинный и глубокий, венчает с тоской и иронией.

В Байроне очевидна, стало быть, не безнравственность, а отсутствие нравственного идеала, протест против неправды без сознания правды. Байрон поэт отчаяния и сатанинского смеха потому только, что не имеет нравственного полномочия быть поэтом честного смеха, *комиком,* ибо комизм есть правое отношение к неправде жизни во имя идеала, на прочных основах покоющегося, комизм есть праведный суд над уклонившеюся от идеала жизнию, казнь, совершаемая над нею *зрячим* художеством. Если же идеалы подорваны, и между тем душа не в силах помириться с неправдою жизни по своей высшей поэтической природе, но по отсутствию нравственной меры не может прямо назвать неправды неправдою, то единственным выходом для музы поэта будет беспощадно ироническая казнь над неправдою жизни, казнь, обращающаяся и на самого себя, поколику в его собственную натуру въелась эта неправда, проникла до мозга костей и поколику он сам, как поэт, сознает это искренней и глубже других. Возьмите самую вопиющую безнравственность в любой поэме Байрона, вы увидите, что она есть только казнь, совершенная поэтом над другой, прикрытою мишурною хламидой безнравственностью; безнрав-

* Прекрасное — это безобразное *(франц.).*

ственно, например, отношение Уго и Паризины, но, в сущности, оно есть только казнь, совершаемая над герцогом Азо, казнь, в отношении к сему последнему совершенно справедливая; скиталец Гарольд исполнен порою столь справедливого негодования против мелочности и суетности светской толпы, что скитальчество его становится понятно. Везде, одним словом, муза Байрона есть Немезида жизни; Немезида, в свою очередь обращающая свой бич на самого поэта как далеко на не свободного от неправды, а, напротив, проникнутого ею до мозга костей и посылающая Прометеева коршуна терзать его собственное сердце.

Но, снимая таким образом с Байрона единичную ответственность за отсутствие в поэзии его идеального созерцания, заменяемого тоскою и иронией, созерцания, которого создать нельзя, а взять при совершенном разложении жизни неоткуда, тем не менее можно указать на него как на пример весьма печальный разъединения между поэтическим и нравственным созерцанием, разъединения вредного в отношении к художеству тем, что оно 1) лишило натуру поэта известной полноты и целости, вследствие чего он остался только лириком, со всеми своими стремлениями к эпосу и драме; 2) тем, что вследствие сего раздвоения вся поэзия Байрона есть не что иное, как гениальная импровизация или, лучше сказать, постоянная проба на некоторых, ею в особенности обладаемых струнах, именно на струнах ощущений мрачных, фантастических, тревожных и негодующих. Вследствие отсутствия поэтически-нравственного и гармонически целостного взгляда у Байрона нет суда над жизнию и над создаваемыми образами, того суда, который, например, дает возможность и полномочие Шекспиру, имевшему прямое и целостное воззрение на жизнь, казнить неумолимою и рассчитанною казнию своего Фальстафа, жирного, скверного, но остроумного, милого и гениально наглого Фальстафа, быть может, долго близкого его душе, как близок он был душе казнящего его своею холодностию Генриха,— того суда, который сурового Данта заставил обречь мукам ада Франческу да-Римини, несмотря на страстное к ней сочувствие, того суда, которого враждебное отношение к действительности, противоречащей ясно сознаваемому идеалу, не может быть иным, как казнящим,— трагически ли казнящим Макбета, Отелло, Лира и Гамлета, Уголино и Франческу, или комически казнящим Фальстафа, Сквозника-Дмухановского, Самсона Силыча Большова и Павла

Ивановича Чичикова, того суда, при котором только и возможно в художестве создание живых лиц и отношение к образам как к живым лицам — отношение Шекспира, Мольера, Данта, Сервантеса, Пушкина (начиная с его Онегина), Вальтера Скотта, Диккенса, Гоголя. Вследствие же односторонней своей виртуозности поэзия Байрона однообразна, а потому утомительно действует на душу. Байрона можно читать только, так сказать, приемами и притом в известные минуты душевного настройства, хотя правда, что тогда он кажется зато высшим из поэтов. В силе его именно что-то стихийно-слепое, так что пушкинское уподобление его морю остается едва ли не вернейшим определением его значения. Эта сила бунтует во имя самого бунта, без всяких других полномочий — поднятая эгоизмом, безобразием, безнравственностью общественных понятий — и в *неправде* этих понятий заключается оправдание для нее самой, хотя и лишенной света правды,— и судима она может быть не с точки зрения той общественной нравственности, которой она вызвана как прямое последствие и вместе казнь. С этой точки зрения Гёте и Шиллер — поэты столь же, как и Байрон, безнравственные; но ведь есть же причина, почему, во-первых, высшие стремления духа в этих блистательнейших представителях жизни духа на Западе, в этих великих мировых силах всегда являлись чем-то враждебным условиям окружавшего их общежития и почему, с другой стороны, враждебное отношение к неправде жизни не имеет у них возможности возвыситься до комизма,— почему, например, Шиллер, вместо того чтобы, как наш Гоголь в «Ревизоре», смелою кистью начертать картину вопиющих неправд жизни, предпочитает восстать на зло злом же, на безнравственность — безнравственностью же, на мещанство — страшною утопиею «Разбойников». И заметьте, что тот же самый образ, который Шиллер явил сначала разбойником Моором, является потом в светлых призраках Позы, Иоанны и Телля; есть причина, почему Гёте, вместо того чтобы просто насмеяться в комической картине над мещанской немецкой семейностью, как, например, насмеялись над семейным безобразием наши комики во имя прочного идеала семейственности,— Гёте, говорю я, создает безнравственную утопию в своих «Wahlverwandschaften» * [53] и в этой утопии посягает еще до Занда на святость и незыблемость семейных

* «Избирательное сродство» (*нем.*).

уз вообще. Комизм есть отношение высшего к низшему, отношение к неправде с смехом во имя оскорбляемой ею и твердо сознаваемой смеющимся правды. Когда Гоголь, например, казнит взяточничество, вы не боитесь за комика, чтобы у него с взяточничеством или развратом было что-либо общее; но Гёте, враждебно относящийся к мещанской нравственности, и сам часто впадает в нее в своем Вильгельме Мейстере[54], а Шиллер только на высоте отвлеченных утопий, неприложимых к жизни, уберегает себя от падения. Но Байрон, с сатанинским хохотом и с глубокою тоскою обоготворяющий эгоизм, тем не менее обоготворяет его, то есть не может подняться выше оного поэтическим созерцанием; велика еще заслуга его и в том, что, обоготворяя идол, он плачет о необходимости обоготворения, язвительно хохочет и над жизнию и над самим собою — обоготворителями идола. В нем все-таки глубоко чувство правды, чувство поэзии, и вот почему я с некоторою робостью и нерешительностью подходил к вопросу о его безнравственности. С этим вопросом связывался вопрос о возможности раздвоения между художеством и нравственностью, ибо того, что Байрон — великий поэт, отвергнуть никак нельзя; кроме того, то, что́ Гоголь говорит в письме своем об односторонности относительно Пушкина, может быть некоторым образом применено и к Байрону: не безделица, говоря гоголевскими словами, применяя их только вместо Пушкина к Байрону, «выставить безнравственным одного из наиумнейших людей нашего времени, человека, на которого целое умственное поколение смотрело как на вождя и на передового сравнительно пред другими людьми».

Не знаю, сумел ли я своим возможно осторожным исследованием привести вопрос о Байроне к желаемым результатам, то есть к той очевидности, которую имеют сии результаты для меня лично; но, во всяком случае, виновато будет только мое изложение, а результаты останутся правы. Результаты же суть:

1. Уже то самое, что целые поколения смотрели на поэта и отчасти смотрят еще на него как на вождя и передового, свергает часть ответственности с него и с его поэзии на поколения, для коих явился он передовым, на ту жизнь, которая отразилась в его поэзии.

2. Байрон увлекал и увлекает не ложью и безнравственностью, а правдою своей поэзии. Правда же его поэзии заключается, *во-первых,* в правде его протеста, хотя и слепого,

во-вторых, в искренности, то есть правде казни, обращаемой им на себя как на носящего в себе разложение казнимой жизни, *в-третьих,* наконец, в ее особенной, сильной, хотя несколько односторонней виртуозности и полном обладании некоторыми струнами души человеческой, чем объясняется сочувствие к Байрону натур, которые не могли сочувствовать его разрушительному протесту.

3. Тем не менее отсутствие целостности нравственного и поэтического созерцания оставило свой след на поэзии Байрона во вред *художеству* и его высшему значению: 1) в односторонности, хотя и сильной, но утомляющей или удовлетворяющей душу только временами и только игрою на известных струнах; 2) в исключительности лиризма, ибо отсутствие суда над жизнию не дает поэту создать ни одного лица; 3) в напряженности, переходящей часто уже и в неправду, в насилование себя, в эффекты сатанинским смехом и холодностью, в клевете на самого себя и на человеческую душу вообще.

4. Искусство в лице Байрона подтверждает и разъясняет мысль, мною высказанную, о том, что оно есть дело земное, что оно с высшими нравственными началами состоит в связи через посредство жизни, хотя не рабски повинуется жизни, ибо из *земного* оно есть наилучшее, наивысшее, наиправейшее, наипровидящее. Где жизнь разложилась вся, там оно отражает всю правду этого разложения в его крайних результатах; но если оно искусство истинное, то есть дар божий, если средства его действия на душу истинны и не суть фальшивые эффекты, то хотя бы и все идеалы были подорваны, как подорваны они у Байрона, но чутье скверности, духоты, тяжести жизни, которые правдивое искусство отражает в крайних результатах, это *чутье* никогда у него не отнимается, и оно-то при недостатке идеала, в том случае, когда взять его неоткуда, выразится тоскою о прекрасном и нравственном, отчаянием за жизнь и за человека, иронией в увенчании принципов разложенного общежития, казнию над самим собою, искренними стонами сердца. Говорящим о безнравственности Байрона стоит только показать искусство истинно безнравственное и фальшивое — так называемую юную словесность Франции, представляющую тоже в фокусе разложение гниющего нравственного организма общества, но не возвышающуюся над ним этою скорбию, а извлекающую, напротив, эффекты из приготовления мертвечины,— различие будет очевидное; различие то же, как

между орлом и вранами, питающимися всем дохлым, а между тем и это *слепое* искусство — если искусством только можно его назвать — явилось не само собою, а выросло из общежития, поднялось над ним, как гильотина казни; а между тем и оно, рабски угождавшее прихотям волнующегося и волнуемого гадами общественного болота, оно, обоготворившее мерзость, порок и мораль каторжника Вотрена[55], прибегавшее ко всем возможным чудовищным эффектам, способным пробудить притупленные развратом нервы, доходившее до лютого и зверского сладострастия и опять-таки в угоду отупелой и пресыщенной черни измельчавшее до пошлых и уже совершенно бессмысленных сказок,— и оно, я говорю, совершило, конечно без своего ведома и желания, великую задачу отрицательную. Если же мы возьмем жизнь, имеющую свои коренные основы, жизнь, не пережившую еще свои идеалы, не истощившую соков, из которых оные произрастают, то здесь и отношение искусства к неправде жизни будет такое же, как отношение идеала жизни к неправде жизни, в точности соразмерное объему идеала. Предоставляя себе право развить эту мысль в другом письме к вам по поводу того же вопроса, я только намекаю здесь об ней и обращаю ваше внимание на различие идеалов у художников, имеющих прочные идеальные основы, например у Диккенса, Теккерея, Гоголя. Наперед думаю, что рассмотрение этой стороны вопроса поведет к тому же заключению о *посредственном* отношении искусства к высшим нравственным началам, стоящим над жизнью, о *прозрении* искусства в корни и вершины жизни, то есть в начала, в жизни самой совершающиеся, и о *чутье* искусства, когда разложившаяся жизнь разобщается с началами высшими,— одним словом, к заключению о *хранительном* значении искусства в отношении к жизни и ее высшим нравственным началам.

Таковы результаты, извлеченные мною из определений отношения к жизни и нравственности Байрона; но я положил, и положил, кажется, правильно, различие между Байроном и байронизмом, обозначивши действие сего последнего как некоего поветрия, пожиравшего силы, и как некоего зловещего сияния, перелетевшего с головы Байрона на голову двух «байрончиков» весьма даровитых, Мюссе и Гейне, и самостоятельно воплотившегося в нашем Лермонтове. Вопрос о Мюссе и Гейне, из которых первый замечателен в высокой степени искренностью и обилием казни над самим собою, а

другой фальшивостью неисцелимою[56], возведенною в принцип, повели бы меня очень далеко и притом без особенной пользы для установления и разъяснения вопроса. Слово о Лермонтове в настоящем случае необходимо.

Прежде всего, Лермонтов в отношении к жизни, в которой он явился, не представляет того значения, какое имел Байрон в отношении к жизни, которой он был отразителем. Лермонтов — не более как случайное поветрие, мираж иного, чуждого мира: *правда* его поэзии есть правда жизни мелкой по объему и значению, теряющейся в безбрежном море иной жизни; *казнь,* совершаемая этою все-таки поэтическою правдою над маленьким муравейником, в отношении к которому она справедлива, имеет сколько-нибудь общее значение только как *казнь* одинокого отношения этого муравейника: весь Лермонтов и вся его правда — в горестных сознаниях, что

Над миром мы пройдем без шума и следа,

что

Дубовый листок оторвался от ветки родимой,

что

...не жду от жизни ничего я,
И не жаль мне прошлого ничуть,

что, наконец, для него

...жизнь, как посмотришь с холодным вниманьем вокруг,
Такая пустая и глупая шутка[57].

Горе, или, лучше сказать, *отчаяние,* вследствие сознания своего одиночества, своей разъединенности с жизнию; *глубочайшее* презрение к мелочности той жизни, которою создано одиночество,— вот *правда* лермонтовской поэзии, вот в чем сила и искренность ее стонов... Если бы Пушкин остался под искусственными влияниями, тяготеющими над первыми его вдохновениями, он впал бы в то же мрачное отчаяние; если бы, с другой стороны, Лермонтов не был постигнут общею трагическою участью русских поэтов, он оправдал бы собственные предчувствия о том, что он

...не Байрон, а другой,
Еще неведомый избранник.

И в нем, вероятно, как справедливо сказал Гоголь, готовился один из великих живописцев родного быта[58]. Недаром же, по собственному сознанию, «любил он родину», «но странною любовью», «не победит ее рассудок мой». Говорить о Лермонтове как о русском Байроне нет никакой воз-

можности серьезно: стоит только приложить байронизм к той пошлой светской сфере, в которой, к сожалению, вращался наш поэт, чтобы дело приняло оборот комический; стоит, например, представить себе тип женский, к которому обращены следующие строки:

В толпе друг друга мы узнали,
Сошлись и разойдемся вновь...

или другой, который опоэтизирован так:

Ей нравиться долго нельзя,
Как цепь, ей несносна привычка;
Она ускользнет, как змея,
Порхнет и умчится, как птичка.

Стоит представить только эти типы осуществленными в круге лермонтовского муравейника, в жалкой светской действительности, и взглянуть на них с высоты идеалов, целостно и свято хранимых в великой, не муравейной среде жизни, чтобы эти типы тотчас же развенчать, назвать прямо по имени и поставить на настоящее место в комическом свете. Печорин, как только вышел из лермонтовской рамки, чрезвычайно искусной, тотчас стал в Тамарине фигурою комическою. С образами Байрона вы ничего подобного не сделаете, ибо если вы сведете их с пьедесталов, так нечего будет поставить на их место: они точно крайние грани общественности, ее поэтические верхушки.

Но Лермонтов, натура страстная, хотя глубоко испорченная фальшью жизни муравейника и вследствие испорченности только опоэтизировавшая комическое лицо Печорина, выразился искреннее, сильнее в создании другого типа: это тип необузданной, зверской страстности, широкого размаха; необузданных стремлений, неутолимой жажды жизни, тип, выразившийся в Мцыри, в Арсении, в Арбенине. Разбирая однажды стихотворения одного молодого, искреннего поэта, «Песни» г. Кержака-Уральского [59], я взглянул на них как на дальнейшее развитие основ, лежащих в этом типе: в этих «Песнях», принимающих под конец высшее, а в литературе нашей даже весьма редкое лирическое настройство, я следил натуру нашего старого знакомца, который

...странствовал... играл... был молод и трудился,
Постиг друзей, коварную любовь...

который

богат и без гроша, был скукою томим,

скукою, потому что его широкая, испорченная, но русская натура не удовлетворялась мелкими страстишками мелкого условного общежития,— который «любил часто»,

...чаще ненавидел,
А более всего страдал.

Мне ясен был в этих проникнутых сознанием высших нравственных начал стихотворениях все тот же, однако, аналитик, которому прошедшее отравляет настоящее и готовит казнь, расплату в будущем, который на свою беду, на свою погибель

Все перечувствовал, все понял, все узнал...[60],

которому страшна самая чистота его Нины, ибо он знает, что «в огромной книге жизни она прочла один заглавный лист» «и перед нею открыто море счастия и зла». И потому-то самому, следя логически правильное и вместе поэтическое развитие мысли в стихотворениях г. Кержака-Уральского, мысли, возвышающейся до высшего акта, до какого добросовестная рефлексия может достигнуть, до молитвы об уничтожении самой себя, в сознании своей несостоятельности, до торжества духа и его требований над развратом и обмелением личности, и, с другой стороны, помня страшные размахи могучей силы в «Мцыри» и других произведениях рано погибшего поэта, а равно и минуты возвышенного душевного настройства, породившего многие задатки лучшего будущего, как-то: «В минуту жизни трудную», «Я, матерь божия, ныне с молитвою» и «Есть речи...», я невольно задавал и задаю себе вопрос: что если и на голос этого тревожного сердца

Славян семейное начало
Всегда полнее отвечало *,

как полнее отвечало оно на голос сердца, писавшего «Онегина» и в то же время мечтавшего о

Поэме песен в двадцать пять

с мирным семейным характером? Что если русская душа неведомого избранника носила в себе высшую правду своей поэтической задачи — отрицание самого отрицания, правду, с точки которой только и становится возможен по-

* Стихи г. Кержака-Уральского. *(Примеч. Ап. Григорьева.)*

ворот к живому чувству, к непосредственности, к сознанию идеального в самой жизни, к восстановлению в себе самом связи с ее коренными основами, или, лучше сказать, к обретению их даже в самом себе, целостно и неприкосновенно лежащими под наносным слоем души?

V

Что касается до Занда, на пример которого также могут указать мне защитники отрешенности искусства от нравственности, то вопрос об этом, без малейшего сомнения великом же современном художнике, отличающемся в особенности необычайным сердцеведением, столь важен и сам по себе и по отношению к предмету моего рассуждения, что я решаюсь посвятить ему, так же как и вопросу Байрона, несколько страниц, несмотря на то, что о Занде шла уже речь и в первой книге нашей «Беседы» и что с основаниями взгляда, высказанного там, я совершенно согласен[61].

С точки зрения, избранной мною в настоящем рассуждении, прежде всего опять спросить дóлжно: *чем* увлекает нас Занд, правдою или ложью? Если *правдою,* то в чем заключается ее правда? Если *ложью,* то что за причина тому, что ложь могла увлечь и увлекает? Разрешением этих пунктов вопрос, с моей точки зрения, и порешится, ибо если есть *правда* в поэзии Занда, то правда эта есть и нравственная правда.

Обозревая ряд многочисленных и более или менее замечательных произведений этого весьма плодовитого, но плодовитого не вследствие борзописания художника, прежде всего видишь разделение деятельности его на два периода, по-видимому, резко отделяющиеся один от другого, по-видимому, даже существенно разнящиеся и содержанием, и манерою творчества, и даже миросозерцанием. Действительно, какое может быть, кажется, сходство между автором повести «La mare au diable» * и повести «Лукреция Флориани», кроме единства кисти, которой размах измениться у художника не может, как нечто, натурою ему данное? В деятельности, которой «Лукреция Флориани» служит завершением, так сказать, последним словом, очевиден протест против всех форм общежития, развившихся на Западе, форм семейных, государственных, религиозных.

* «Чертова лужа» *(франц.).*

В деятельности, которой «La mare au diable» является многообещающим началом, а «Теверино» лучшим, благоуханнейшим цветком, ибо, за исключением этих двух почти безупречно прекрасных с художественной точки зрения созданий да превосходнейших частностей и поразительных глубиною, новостью и тонкостью анализов сердца и мастерскими постановками отношений, встречающихся в каждом почти романе Занда (укажу, например, из недавних в особенности на «Mont-Réveche» *), целостные концепции этого периода художественной деятельности Занда представляют какую-то напряженность и, так сказать, *деланность,*— в деятельности этой во всяком случае ощутительно стремление к примирению начал личных требований души с началами общими, живущими в непосредственных, нетронутых так называемою цивилизациею слоях жизни. Слово первого направления есть бунт сердца против условий общественных во имя одной только горячности требований сердца; слово второго периода деятельности — успокоение горячих требований сердца в созерцании идеалов, отыскиваемых более или менее удачно, в жизни свежей, нетронутой, не разорвавшейся с корнями, то есть с высшими нравственными началами.

Лучшее, искреннейшее, художественнейшее произведение этого последнего направления есть, по моему мнению, «Теверино», если только исключить из этого прекрасного создания *quasi философические* умствования Леонса и Сабины и некоторые слишком наивно-чувственные порывы. В «Теверино» до очевидности высказывается, и притом не преднамеренно, а свободным творчеством, торжество непосредственности, свежей, могучей, прекрасной непосредственности, даровитой, полной сознания своих сил и сознания нравственных начал, может быть и не тонко развитых, но прочных и непреложных, в соединении с известного рода грубоватостью, бесцеремонностью отношений к жизни,— над истощенной, вялой, условной искусственностью. Теверино, увлекающий строгую, апатичную и постоянно рассуждающую Сабину,— это идеал Занда, давно искомый идеал, воплотившийся наконец в живые формы; Теверино, молящийся над спящею подругою отрочества,— это казнь прогнившей и всегда развращенной в мысли, если не всегда в деле, условной цивилизации, казнь Леонса, следящего за

* «Гора Ревеш» *(франц.).*

ним и опасающегося за невинность молодой девушки; Теверино, уличающий Леонса в фальши,— это правый суд живого над отживающим; а между тем этот Теверино, несмотря на всю красоту, на всю прелесть и силу его изображения, есть создание живое, а не *деланное,* идеальное, как тип, а не сухо идеализированное: он и гаер, он и немножко хвастун, и немножко, пожалуй, мошенник в сношениях с людьми, к которым, как зверь несколько дикий, питает он естественно недоверие. Одним словом, это создание рожденное, а не деланное, прекрасное в своей истине, а не нарумяненное и не польщенное, хотя все в этом стройном целом стремится к выражению одной идеи — идеи торжества непосредственного над условным и искусственным, все обличает гниение этого условного и искусственного: и вялые рассуждения Сабины, смешанные с циническим безверием, и эгоистическая чистота Леонса, гордая чистота, убивающая всякую любовь, и тупоумие католического curé *, представляющее тот же эгоизм только sub alia forma **; все это — тени, из-за которых светло вырисовываются фигуры Теверино и его простодушной, смиренной, целомудренной в простоте сердца подруги. Вот почему «Теверино» как целостное создание представляется мне лучшим словом нового периода деятельности Занда, словом, которого правда, художественная и нравственная, не требует доказательств.

Смысл же переворота, совершившегося в художественной деятельности Занда и выразившегося во множестве более или менее удачных произведений второго периода, тот, что поэт, видящий в условном и искусственном одну неправду или порчу всех отношений, переносит свои стремления, свои идеалы в мир, не тронутый условностью. Не имея права входить в рассмотрение того, насколько жизнь, окружающая поэта, представляет в себе нетронутого и представляет ли даже, мыслитель должен, однако, признать *правду* самого стремления и в этой правде почтить то, что я прежде называл *чутьем* искусства, его стремлением к живому и живучему, к неподорванному, к хранящему благоухание жизни, чутьем, при совершенном отсутствии живого в жизни выражающимся тоскою, иронией, воплями отчаяния. Вопрос в отношении к Занду состоит в том толь-

* Священника (*франц.*).
** Под иным видом (*латин.*).

ко, *каковым* сам поэт входит в этот мир, с *чем* он к нему приступает, *что* он в него вносит. Вопрос, который естественно поворачивает мысль к первому периоду деятельности Занда и разрешение которого пояснит, между прочим, почему только «La mare au diable» и «Теверино» совсем удались Занду в новом направлении и новой манере творчества.

Что же такое этот первый период Зандовой деятельности, период без малейшего уже сомнения блистательнейший, чем второй, в художественном отношении? Период, отмеченный и тончайшими и вместе изящнейшими и правдивейшими очерками таких отношений, какие развиты, например, в «Лавинии», и глубокими анализами, которым только некоторой последовательности недостает для того, чтобы быть беспощадно правдивыми, как «Леоне Леони», «Ускок», «Орас», и самая «Лукреция Флориани» — в анализе отношений ее и Кароля,— и такими поразительно сжатыми драматическими развитиями отношений, каковы «Андре», «Мельхиор», «Маркиза» и некоторые другие небольшие рассказы, и такими глубокими психологическими задачами, каковы задачи в создании лиц: Жака, Спиридиона, Симона, Альберта Рудольштадта в «Консуэло», и такими искренне-страстными, пламенными порывами, каковы «Индиана», «Валентина», и таким, наконец, удивительным мастерством, которое, например, является в «La dernière Aldini» * или в первой части «Консуэло». Что же такое этот период, представляющий могущественный расцвет гениальной натуры, что в нем увлекало и увлекает доселе?

Отчасти уже исчисляя некоторые перлы этого периода — боюсь, не пропустил ли я которого-нибудь? — я намекнул на то, что́ в них увлекало и увлекает: увлекает прелесть, особенность художества, глубина психического анализа, новость и важность задач созданий, увлекает великий художник, одним словом, а не социальный реформатор.

Если же захотеть видеть в Занде именно такового реформатора, вопиющего против брака и вообще против условий общественности, то реформатор иногда должен представиться в свете необыкновенно комическом, ибо с известною зрелостью мысли и крепостью начал нельзя без смеха читать выходок, прорывающихся, например, против

* «Последняя Альдини» *(франц.)*.

брака в «Валентине» и других произведениях, нельзя удержаться от объяснения этих выходок причинами весьма невозвышенными; нельзя, например, с самым пылким сочувствием к Занду не видеть уродливости идеи, под влиянием которой выдумана Квинтилия («Le secrétaire intime»* [62]); нельзя тоже не видеть, что, приходя в лета уже несколько зрелые и между тем, к сожалению, не простившись с страстными инстинктами натуры, Занд невольно начала прибегать к поэтизированию женщин несколько *на возрасте,* как «Метелла»,— одна из нелепейших и в сущности комичнейших выдумок и небывальщин фантазии. Нельзя иначе как с иронией отнестись к детскому, можно сказать, *азбучному* глубокомыслию дневника героя повести «Изидора», хотя вместе с тем нельзя не видеть художественной и вместе нравственной правды постановки отношений этого героя как к Изидоре, так и к Алисе; нельзя не признать за автором в этом случае и высокого художнического беспристрастия; нельзя, читая «Лукрецию Флориани», не сделать удачного и наивного замечания, сделанного автором статьи о комедии Островского «Не так живи, как хочется» по поводу оправданий героини романа («еще бы без увлечения!») [63], но вместе с тем опять-таки нельзя не признать всей художественной и нравственной правды глубокого анализа отношений Кароля и Лукреции; а с другой стороны, нельзя спокойно и не оскорбляясь за здравый смысл и нравственное чувство, переварить дикую историю «Невидимых» купно с изложением их таинственного учения в «Графине Рудольштадт» [64]. Вообще же нельзя не видеть, что Занд — реформатор совершенно неудавшийся, и нельзя не признать в ней великого художника — аналитика сердца человеческого, коротко знакомого с его сокровеннейшими изгибами,— художника, к сожалению, испорченного напряженными и дикими теориями вроде теории «Невидимых». Влияние этих несчастных, порожденных, впрочем, безобразиями условного и чисто формального общежития теорий отразилось в деятельности Занда и на переделке «Лелии», произведения поэтически-безумного в первом виде своем и совершенно комического — бессознательно для автора — во втором своею картонною постройкою [65], и в целом создании романа «Compagnon du tour de France» **, произведения

* «Домашний секретарь» *(франц.).*

** «Странствующий подмастерье» *(франц.).*

совершенно безобразного своими претензиями и даже противного самодовольным, узким догматизмом, и наконец, в таинственном учении «Невидимых», проповедуемом в «Графине Рудольштадт». Безобразия, порожденные этим несчастным влиянием несчастных и узких теорий, очевидны теперь уже, вероятно, и для самых пламенных поклонников Занда. Объясняю причину силы этого влияния проще. Великий талант и необузданно страстная натура Занда, высказавшись энергически всеми своими резкими сторонами, прорвавшись всеми волканическими взрывами, наконец уходились бы, говоря просто, и Занд, как многие другие художники, ограничилась бы наконец разработкой своей художественной задачи, то есть тончайшим анализом жизни сердца, если бы в самом начале пути не повстречала она готовую теорию или целые группы многоразличных теорий, оправдывающих, опрагматизовывающих, приводящих в систему учение о правах плоти, теорий, порожденных как противодействие узким определениям сферы духа в католичестве и римстве. Самостоятельный процесс художнической натуры, который вел к каким-либо более значительным по смыслу своему результатам, значительным хотя бы по смыслу отрицательному, был задержан, так сказать, окаменен условною теориею, утопиею, столь же узкою, столь же лишенною нравственных соков, столь же произвольною, как насильственные формы общежития, против которых она восстает, да еще вдобавок не имеющею за себя и тех исторических основ, какие tant bien que mal * имеет за себя общежитие. Влияние этой-то узкой утопии, этих-то теорий выразилось как порча художественная, а вместе и нравственная, то есть вообще как неправда, в деятельности Занда.

Возьмемте даже из первых произведений Занда, в которых то же страстное начало еще не возведено в принцип теориею *таинственного* учения «Невидимых», «*Индиану*», «*Валентину*» и «*Жака*» — и, строго разобравши каждое из этих произведений, увидим, что «Индиана» окажется произведением более правдивым художественно, а стало быть, и более чистым нравственно, чем «Валентина», где уже на некоторых страницах подымается теоретически голос плоти и во имя требования теорий уже становится многое на хо-

* Кое-как, с грехом пополам *(франц.)*.

дули, чем «Жак», в котором теория уже начинает приводиться в догму. «Индиана» же вовсе и не протест: Индиана — анализ женского сердца, нежного, раздражительного, нетерпеливого и за то самое (заметьте это) казненного в своей незаконной страсти к Ремону. Отношение художника к лицам и суд над ними еще совершенно правилен в этом произведении: *Индиана* и *Нум* — жертвы сердечных увлечений, казнимые даже слишком строго; к Дельмару, представителю грубой силы солдатчины, повествователь умеет еще отнестись довольно беспристрастно, особенно после отъезда Индианы; Ремон изображен с сердцеведеньем великого мастера, и к мелочности его натуры отношение опять-таки совершенно правильное; наконец, постановка отношений Ральфа к Индиане, в которых впервые открывается *желаемый* мир поэта, в идеале верна: любовь Ральфа бескорыстная, глубокая, покоряющаяся долгу, имеет не противубрачный характер в своих основах, а характер более *брачный,* то есть характер вечности и прочности любви. В «Индиане», одним словом, не возводится еще в теорию беспутство сердца, отдающегося кому ни попало, но художественно повествуется о заблуждениях сердца, казнимого за заблуждения. В «Валентине» слышится уже иной голос, голос протеста — протеста, между прочим, правого в том, что́ имеет он против условного и сухого формализма, и сочувствие поэта к Бенедикту, представителю слепых, но по крайней мере искренних и живых требований души и сердца в противуположность условной и всеми сознаваемой лжи,— проявляется ли эта ложь в высшей общественной среде, в которой вращаются страшные сухие эгоизмы матери Валентины и ее мужа, или в среде мещанской, в претензиях и своекорыстии мещанского довольства, в Атенаисе и ее кружке,— сочувствие к Бенедикту вполне понятно и потому не вредит художественной правде. Но в «Валентине» раздается на некоторых страницах уже теоретический голос — и, как раздающийся извне, помимо трагического и правильного развития отношений, он действует неприятно, резко, как фальшивые ноты; кроме того, в образе *Луизы* выступает здесь, в желаемом мире автора, сухое, отвлеченное и гнилое представление о добродетели, как будто добродетель по натуре своей *непременно* должна быть скучна, приторна и притом непременно быть всегда в загоне,— представление о добродетели, почти всегда одинаковое у писателей, утративших в нее веру, а между тем силящихся

создать о ней какую-нибудь определенную идею приличия ради.

Занду неоткуда взять живых представлений о добродетели — все определения ее в сфере общежития, окружающей поэта, истаскались, изношены, стали ветошью. И вот начинается созидание добродетели по теории различных социальных учений — созидание, которое вносит фальшь и скуку даже в лучшие произведения Занда. Ни одно из них так ярко не носит на себе печати дурного в художественном и нравственном отношении влияния узких теорий, *условно* поставляемых на место разбираемого условного, как высшее по глубине анализа произведение Занда «Орас». Я называю его высшим, потому что нигде с такой смелостью и беспощадностью художник не пускал хирургического инструмента в самое больное место сердца современного, *развитого* цивилизацией человека; но говорить о достоинствах этого анализа я не буду: по отношениям к мысли моей важнее гораздо указать на его недостатки. Недостатки же «Ораса» все — в *желаемом* мире художника: в этот *желаемый* мир проникло развращение сердца, едва ли не большее, чем то, которое казнит он в Орасе. В Орасе, например, существует мысль, что *любима* истинно может быть только чистая и целомудренная женщина,— мысль, которая, конечно, в его развращенной натуре действует только отрицательно; но ведь *бузенготы*[66], которых мораль несчастный, ослепленный великий художник хочет выдать за истинную, преследуют в Орасе эту мысль как безнравственность и вообще считают женское целомудрие и чистоту за факт, который может быть и не быть, не умаляя достоинства женщины; но ведь *добродетельная* Евгения без малейшего стыда живет в бузенготском браке с приятелем Ораса, так, как будто это так и быть должно, да вдобавок еще эта *добродетельная* бузенготка скучна до невыносимости своим сухим резонерством, своим — извините за парадоксальность выражения — методизмом, квакерством, ханжеством догматизированной безнравственности. Возьмите потом все фигуры добродетельных старцев или юношей из поселян и низшего класса вообще, во втором периоде деятельности Занда,— вы чувствуете, что они насквозь пропитаны теориями социального учения, что теории, испортивши в них художественную правду, обузили, иссушили, истощили и правду нравственную. В сущности своей эти теории сами по себе противухудожественны, потому что противужизненны и

противунравственны. В этом отношении любопытнейшую исповедь самого Занда как художника, долго боровшегося с узкими теориями, долго выстаивавшего *правду* своего пламенного сердечного протеста, представляет следующее место в «Lettres d'un voyageur» *, место, обращенное, по всей вероятности, к одному из «невидимых» — увы! столь некстати вмешавшихся в деятельность великого художника,— и выражающее борьбу жизненного, нравственного, свободного художества с учительскою указкою, борьбу, впрочем, явно безнадежную по слабости борющегося, по его впечатлительности, по его способности подчиняться влияниям. «Скажи мне,— пишет Занд к одному из таковых в письме, помеченном 16 апреля,— что значат твои выходки против художников? Кричи против них, сколько тебе заблагорассудится, но уважай искусство. О вандал! Нравится мне очень этот суровый старовер, который хотел нарядить Тальони в толстые лохмотья и деревянные башмаки, а *руками Листа ворочать жернова* и который в то же время падал на землю и плакал, слыша щебетанье зяблика. *Гражданин угрюмый хочет уничтожить артистов, как общественный нарост, притягивающий слишком много соков; но он любит вокальную музыку и потому милует певцов.* Живописцы также найдут защитников, которые не допустят замуравить их мастерских. Что же касается до поэтов, то это ваши братья; *вы не пренебрежете формами их языка и механизмом их периодов, если вы хотите действовать на массу.* К ним вы пойдете учиться действовать этим средством. *Притом гений поэта есть вещество такое упругое, такое гибкое.* Это лист белой бумаги, из которой самый плохой штукарь попеременно делает то колпак, то петуха, то лодку, то опахало, то брадобрейную тарелку и дюжину других вещей к удовольствию своих зрителей. *Ни один из получивших триумф не имел еще недостатка в барде. Хвала есть так же ремесло, как и другое. И когда поэты выскажут все, что́ вам захочется, вы их оставьте говорить то, что они захотят: они хотят петь, хотят внимания».*

Какое горькое разочарование в искусстве высказывается здесь, несмотря на всю иронию тона, то есть как мало искусство, каковым Занд его кругом себя видит, удовлетворяет высшим требованиям души художника и как лишено оно крепких связей с коренными началами жизни, которы-

* «Письма путешественника» *(франц.)*.

ми проникновение придает ему значение служения, и как очевидно необходимым становится переход на сторону хотя и узких, но все-таки отыскивающих правду теорий в натуре искренней и пламенной, которая, сознавая всю шаткость своего морального существа, говорит в другом месте (письмо от 23 апреля): «Я могу действовать, а не размышлять, *потому что я ничего не знаю и ни в чем не уверен*... Если кому нужна моя жизнь, лишь бы он употребил ее на службу идеи, а не страсти, на службу *истине, а не человеку,* я согласен принять условие». Это-то самое желание служить истине, это самое недовольство состоянием разорванности с существенными началами жизни, недовольство, выражающееся сатанинским сарказмом и смехом отчаяния у Байрона, заставило Занда схватиться в бурном море за первую попавшуюся доску, то есть за первую узкую теорию. Это желание есть признак высшего происхождения искусства, хотя оно же увлекает искусство и в узкую односторонность... Но возвращаюсь к письму Занда, представляющему одну из искреннейших художнических исповедей.

«Скажи мне,— продолжает поэт,— почему вы так многого требуете от художников? *Некогда ты им приписывал все зло общественное; ты их назвал разъединяющими; ты их обвинял в расстройстве мужества, в порче нравов, в ослаблении всех пружин воли... Против самого ли искусства начинаешь ты спор? Оно смеется и над тобою, и над всеми вами, и над всеми возможными системами. Попробуй погасить луч солнца. Но это не то. Если бы я вздумал тебе отвечать, я не мог бы сказать тебе вещей новее вот каких: что цветы прекрасно пахнут, что летом жарко, что птицы имеют перья, что у ослов уши гораздо длиннее, чем у лошадей, и проч., и проч. Если же не искусство хочешь ты уничтожить, то, конечно, уже и не художников, ибо пока веруют в божество, будут жрецы»*.

Для того чтобы защитить художество от нападок теории, которая «пользы, пользы в нем не зрит», Занд прибегает к возведению художественного стремления к тем же самым источникам, из которых проистекают теории, созидаемые мыслью, к энтузиазму.

«Что ты делаешь, скажи мне,— обращается она снова к своему *Невидимому,*— когда созерцаешь созвездия в небе в полночь и беседуешь с ними о безвестном и бесконечном? Что, если бы я прервал тебя в ту минуту, когда ты нам говоришь возвышенные речи, и глупо сказал бы: к чему все

это? зачем напрягать и истощать свой мозг предположениями? дает ли все это хлеб людям?.. Ты отвечал бы мне: *это дает святые ощущения и таинственный энтузиазм людям, работающим в поте лица на пользу человечества;* это научает их надеяться, мыслить о божестве, не упадать духом и возноситься над бедствиями и слабостями природы человеческой при мысли о будущности, подкрепляющей и возвышающей. *Что тебя сделало таким, каков ты теперь? Это мысль, фантазия. Что тебе дало мужество жить до сих пор в труде и в горе? Энтузиазм»*.

Это место может быть сведено с известным местом о «побрякушках» в «Разъезде» нашего Гоголя[67], потому что в самом деле проникнуто одинаковым с ним чувством высокого значения искусства для человеческого общежития и для души человеческой. Но чувство Занда не есть то прочное сознание, которое, все расширяясь более и более у Гоголя, разбило наконец его телесный состав: чувство Занда уже, так сказать, осквернено допущением, хотя, пожалуй, и ироническим, мысли о том, что искусство может быть орудием для чего угодно, в месте, приведенном мною выше,— мысли, которая естественно в душе самого художника рождает и сомнение и неуверенность в его деле. Допущение же подобной мысли явилось вследствие двух обстоятельств. Эти обстоятельства довольно искренно раскрыты в «Письмах путешественника», одной из искреннейших и благороднейших книг нашего века.

Вот одно обстоятельство:

«*Их мало, истинных художников,*— продолжает Занд в том же письме,— это правда, и я не из числа их, признаюсь к моему стыду. Преданный роковой судьбе, не имея сам по себе ни жадности, ни своенравных нужд, жертва неожиданных несчастий, единственная подпора существования драгоценных и милых мне, я не был артистом, хотя имел все томления, весь жар, всю ревность и все мучения, сопряженные с этим святым званием. *Истинная слава не увенчала моих трудов, потому что не всегда совесть присутствовала при моем вдохновении. Томимый, принужденный добывать деньги, я напрягал воображение, не заботясь об участии ума. Я силой призывал музу, когда она не хотела, и она мстила холодными ласками и мрачными откровениями. Вместо того чтобы приходить с улыбкою и увенчанною, она приходила бледная, угрюмая, раздраженная. Она мне внушала страницы печальные, желчные: ей приятно было леде-*

нить сомнением и отчаянием все благородные движения души моей. Нужда в насущном хлебе сделала меня больным и подверженным сплину, а горесть видеть себя принужденным посягнуть на умственное самоубийство сделала меня угрюмым и скептиком».

Здесь, в этих искренних, даже относительно самого себя несправедливых или преувеличенных признаниях одного из великих художников эпохи, вложен, так сказать, перст в язвы современного художника: каждое слово в этой исповеди куплено горьким опытом сердца, неумолимыми наблюдениями над собою и над другими; каждое слово поэтому запечатлено следом того состояния, которое оно хочет передать .«Холодные ласки и мрачные откровения музы, призываемой насильственно»,— а насильственно призывается она часто современным искусством у многих, даже у даровитейших художников, обратившихся в борзопись и служение прихотям толпы, жаждущей вечно нового,— напоминают невольно грустно-сатирическую исповедь другого поэта:

Тогда пишу: диктует совесть,
Пером сердитый водит ум...
То соблазнительная повесть
Сокрытых дел и тайных дум:
Картины хладные разврата,
Преданья глупых юных дней,
Давно без пользы и возврата
Погибших в омуте страстей.

И невольно соглашаемся мы с поэтом, который не хотел бы всего этого накипом пробежавшего по душе отдавать другим людям, не хотел бы:

Чтоб тайный яд страницы знойной
Смутил ребенка сон покойный
И сердце слабое увлек
В свой необузданный поток [68].

А между тем именно и отдает свету эти «холодные ласки и мрачные откровения» музы. С другой стороны, из исповеди Занда открывается еще другое обстоятельство, другая причина сомнений художника в художестве — шаткость морального состояния, отчаяние вследствие этой шаткости, отчаяние, которое остается отчаянием в гордой душе Байрона, но должно за что-нибудь схватиться в несколько слабой и симпатичной природе Занда.

«Друг,— пишет Занд, вероятно к тому же лицу, 18 апреля,— *ты не шутя упрекаешь меня в гражданском безверии; ты говоришь, что все живущее вне предписаний пользы не может никогда быть ни истинно великим, ни истинно добрым.* Ты говоришь, что это равнодушие виновно, как гибельный пример, и что надобно из него выйти или решиться на моральное самоубийство, отсечь себе правую руку и никогда не иметь сношений с людьми. Ты очень строг, но я тебя за это и люблю. Это прекрасно и почтенно в тебе. *Ты говоришь еще, что всякая система безучастия есть отговорка подлости или эгоизма,* потому что нет ни одной человеческой вещи, которая не была бы полезна или вредна для человечества».

Повторю здесь мысль, высказанную мною прежде. В эпохи неразорванного творчества художники, как Шекспир, Данте, Сервантес, Мольер, не станут ни у каких «невидимых» доискиваться высших задач своего дела, то есть высших понятий личных о добре и зле и понятий о благе общественном; эти понятия живут в них крепкою растительною жизнью, связанные с корнями почвы, на которой художник вырос. В жизнь и в ее высшие законы поэт верит непосредственно, не спрашивая себя даже о том, верит он или нет: без такой глубокой и нетронутой веры невозможны создания таких образов, каковы образы Дантова «Ада», невозможен смех Сервантеса и Мольера, невозможна нравственная непогрешимость Шекспира. Шекспир казнит своего Фальстафа — упираю в особенности на это лицо, как тесно связанное с автобиографиею внутренней жизни его творца,— во имя доблести Генриха, из жизни подымающейся и в жизни живущей. Дант ни на минуту не усомнится в высоте и истине своего гибеллинского католичества; Мольер казнит пороки и смешные стороны своего общества во имя пор-рояльского идеала, живущего в обществе же и созданного только из лучших соков общественных... Но там, где жизнь оторвалась от сгнивших корней, где она сама находится в процессе разложения, там художник, как глубоко сочувствующий по натуре своей всему в жизни общественной, а с другой стороны, как по натуре же своей сам не способный к созданию теорий, бьется, употребляя простое выражение, как рыба об лед, мечется от веры то в одну спасительную по его чувству для общежития теорию, то в другую спасительнейшую, внося в каждую пламенный искренний жар убеждений, незыблемую уверенность в том, что

последняя есть самая истинная. Прибавьте к этому, что по впечатлительной натуре своей весь разврат, все болезни и сомнения эпохи он в себя принял, что они разлились по существу его ядом.

«*Я не знаю,*— говорит Занд в том же письме,— *настанет ли день, когда человек решит необманчиво и окончательно, чтó полезно для человека. Да это и не мое дело. Природа моя поэтическая, а вовсе не законодательная; в случае нужды, пожалуй, воинственная, но нисколько уж не парламентская. Меня можно употребить на все, сперва убедивши, а потом приказывая мне; но я неспособен ни открыть что-либо, ни решить. Я приму все, что будет хорошо*».

Это признания художника, признания художества в одном из его видов. Для полноты этих признаний, для полноты черт, из которых слагается самый вид, присовокуплю еще место из той же самой исповеди, место, исполненное фанатической веры художества в теорию, художника в непогрешимость совести, так сказать, в «папство» тех избранных, вера в которых заменила для него потрясенные и разбитые личные основы созерцания.

«Восстаньте, люди избранные, люди божественные, *изобретшие* добродетель! *Вы придумали* счастие менее грубое, нежели счастие людей чувственных, и более тонкое, нежели счастие людей мужественных. Вы *открыли, что в любви и признательности ваших собратий* более наслаждений, чем во всех обладаниях, которые они оспоривают друг у друга. Отнявши у вашей жизни все удовольствия, которые проводят общий уровень между людьми грубыми или утонченно развращенными, вы *мудро поразили именем порока все то, что делало их счастливыми и, следственно, жадными, ревнивыми, жестокими и необщественными...*».

Кроме веры в этом отрывке, приведенном мною, не поражает ли вас некоторое бессознательное провйдение искусства? Исповедь художника, вынужденного за основами прибегнуть к моральному «папству» избранных, исповедь художества, потерявшего смысл и стремящегося получить его извне, от теории, не есть ли это страшное обличение жизни, в которой высшие понятия о любви и братстве надобно было *придумывать,* в которой *общее* только насильственно, только произвольно может возобладать над отдельным и личным и, как насилие, должно возбудить непременно протест или отпор личного,— жизни, в которой, одним словом, неизбежны два крайних явления: деспотическое поглощение

личного «папством» — папством ли римским, или, что, в сущности, совершенно все равно, папством фурьеристским, сенсимонистским — или беспутный протест личного, выражающийся наконец самым последовательным обоготворением одной личности в учении Макса Штирнера [69]. Твердо поставивши себе задачею уклониться в этом рассуждении от всего того, что для других будет иметь вид парадокса, я не провожу мысли моей далее, хотя результаты ее прямые будут — сближение католика Кальдерона, в котором *личная* совесть миросозерцания совершенно отвергнута, с социалистом Зандом, Байрона же с Максом Штирнером.

Перехожу к прямым и несомненным результатам, которые наглядно для всех могут быть выведены из предшествовавшего очерка деятельности Занда.

1) В Занде искусство является сомневающимся в своем назначении и в своих задачах. *Правды* своей собственной оно никакой не имеет, кроме относительной правды страстной натуры, протестующей против условного,— правды, показывающей, что *содержание* жизни шире форм, ее сковавших. Эта *правда* страсти, как минута или несколько минут, отразилась бы в нескольких чрез меру страстных произведениях, как в деятельности других поэтов (например, Шиллера), если бы жизнь *общая* представляла не шаткие, а прочные преграды страстным личным стремлениям, хранила бы в себе идеалы с существенным содержанием, то есть с содержанием внутренно близким личности, представляющим ее же просветление или, так сказать, умиротворение в общем. Протестом страстности как страстности *искусство* по своему хранительному значению оставаться постоянно не может.

2) Идеальный хранительный характер искусства сказался в деятельности Занда стремлением к положительному созерцанию, каковое давалось не жизнию, утратившею всякую связь с корнями, всякие нравственные основы, а теориею. Положительное созерцание, развившееся под влиянием теории, должно было выразиться в положительных идеалах. Материалы для этих идеалов дала жизнь непочатая, нетронутая так называемою цивилизациею, но точку зрения на материалы дала теория, или, лучше сказать, легион теорий.

3) Каковы были теории, таково стало и миросозерцание художника. Теории или узаконивали разврат, до которого общежитие разложилось, или создавали условные, более

или менее узкие понятия о добре, чести и т. д.— понятия, выросшие в противоречии с общественными язвами. В творчестве Занда это и выразилось, *во-первых,* образами, в которых воплотилось прежнее страстное начало, только застывшее, окамененное теорией (Лукреция, Исидора, Метелла, Квинтилия), *во-вторых,* резко обозначившимся *желаемым* миром, населенным существами не человечески, но сухо, условно, узко, одним словом, бузенготски добродетельными, Арсениями, Евгениями, старцами-земледельцами, как патриархи приносящими жертву природе, а между тем благословляющими всякое непотребство, лишь бы оно было искреннее.

4) Но искусство — хотя и дело совершенно земное, есть, однако, лучшее из всех земных дел, хотя и слепо в отношении к тому, чего на земле и в жизни нет, но в отношении ко всему земному и жизненному необыкновенно зряче. Кроме того, оно необыкновенно чутко и по возвышенности натуры своей не может удовлетвориться разложением в жизни, а равно и помириться на искусственном сцеплении разлагающегося. Оно требует *правды* и всюду вносит свет правды. Этим светом в противность даже своей задаче оно освещает все темные и гнилые стороны созидаемых им идеалов, если таковые условны. Отношения Лукреции к Каролю есть суд над этим лицом, предназначенным к тому, чтобы в нем опрагматизировать похоть сердца, и отношение Лукреции к Каролю — единственно блистательная, с художественной точки зрения, сторона книги. Подле совершенно фальшивого произведения, как, например, «Метелла», у Занда вы встречаете произведение идеально правильное, какова «Лавиния». В других произведениях *ложь* деланная идет об руку с *рожденной* правдой: так, например, в «Леоне Леони» глубокая, вечная, всепрощающая любовь Жюльеты — *рожденная* и притом никем из поэтов так искренно не рожденная правда — идет об руку с *деланным,* пришедшим извне, из теории или из разврата жизни оправданием фальшивых или даже просто подлых черт характера героя. Иногда же *деланная* и уже по этому самому сухая и условная правда теории хочет прикрыть *рожденную,* к сожалению, фальшь, как, например, в «Метелле», произведении, прямо родившемся вследствие желания поэтизировать похоти сердца в старости; последний род произведений, без всякого сомнения, хуже первого.

5) Последнее, наконец, что извлекается по отношению к

вопросу о связи художества с нравственностью из этого очерка, есть положение, что поставление нравственности деланной или теоретической на место рожденной или жизненной отражается в художестве порчею и фальшью, но что в художестве ответственность переносится здесь на жизнь,— и вопрос о Занде приводится к общему вопросу, на который указал я, не развивая его; равно как вопрос о Байроне, вопрос об абсолютном восстании личности, приводится также к другому общему знаменателю.

VI

Вопрос о связи между художеством и нравственностью приведен, таким образом, в свои естественные границы, в положение, что художественное созерцание с нравственным по натуре своей неразделимо, что разорванность художественного созерцания с нравственным отражается в самом художестве известным пороком или недостатком. Таким образом, в Байроне, например, и Занде мы имеем великие, но попорченные мировые силы, которые далеко не представляют такого целостного и, так сказать, вечно державного для души человеческой значения, как Шекспир, Гомер, Дант и отчасти наш Пушкин,— силы, в которых вследствие особых причин, вызвавших их на деятельность, попорчена существенная сторона, нарушена *мера,* что, наконец, развиваясь или односторонне, или неправильно, такие силы получают или слишком уединенное, как Байрон, или какое-то неполное гражданство в душе человеческой.

Дело в том, что *искусство* не носит в себе разъединения с нравственным созерцанием, а напротив, таковое разъединение вредит в искусстве стройности его, мере, гармонии. Дело в том еще, что в искусстве истинном, полном, отражающем высшие нравственные законы жизни, есть постоянное стремление к *хранению* идеалов, таковые законы представляющих, если только есть хотя малейшая жизненность в корнях, с которыми они связаны. Так, комизм Аристофана есть последнее стремление древнего искусства к сохранению его идеалов. Дело в том, наконец, что когда в жизни под видимым разложением и гниением кроются существенные свежие соки, непочатые стороны, не подрезанные, а только засыпанные наносом корни, то орудие истинного искусства есть опять-таки *комизм,* только иного рода, чем аристофановский. Тем или другим комизмом искусство идеальное

действует во имя идеала, ему присущего, им живо ощущаемого, для него несомненного. Утрата же возможности относиться с комизмом к неправде жизни есть признак утраты самых идеалов.

Вопрос, по-видимому, если не порешен, то по крайней мере обысследован с возможных видимых сторон его. Но есть еще одно возражение, которое делают некоторые, относительно неразрывности связи между искусством и нравственностью, возражение, так сказать, против самого искусства. Это возражение беспокоило самих художников, терявших иногда веру в серьезность своего дела. Так, у Занда оно в приведенной мною исповеди выразилось словами: «Гений поэта есть вещество такое упругое, такое гибкое. Это лист белой бумаги, из которой самый плохой штукарь делает попеременно то колпак, то петуха, то лодку, то опахало, то брадобрейную тарелку и дюжину других вещей к удовольствию своих зрителей. Ни один из получивших триумф не имел еще недостатка в барде. Хвала есть такое же ремесло, как и другие». И действительно, когда припомнишь 1) целый ряд различных торжественных стихотворений бывалых времен и целый род особых стихотворений на случай; 2) у поэтов истинно вдохновенных и даровитых произведения, в которых поэтизировали они «волшебной силой песнопенья» явления безнравственные; 3) сладострастие, опоэтизированное многими из поэтов, и 4) вообще наклонность художества к поэтизированию всех сторон *человечности,* добрых и порочных, наклонность, выразившуюся раз в художественной религии Греции и выражающуюся в художестве, по крайней мере у многих из художников, или плачем по этим прекрасным разбитым формам, как у Шиллера:

Wie ganz anders, anders war es da,
Da man deine Tempeln noch bekränzte,
Venus Amathusia!
Damals trat kein grässliches Gerippe
Vor dem Bett des Sterbenden. Ein Kuß
Nahm das letzte Leben von der Lippe,
Seine Fackel senkt' ein Cenius * [70];

* Как нечто иное, совсем иное было бы,
Если бы твои храмы были еще украшены венками,
Венера Аматузия!
Тогда ни одного страшного крика
Не доносилось бы с постели умирающего.
Поцелуй взял последнюю жизнь с губ,
Гений опустил свой факел *(нем.).*

или благоговейным каким-то служением идеалам красоты, как у Гёте в «Der Wanderer» *, или протестом за них и стремленьем к ним, как у Гёте же в его «Коринфской невесте», или у Гейне в его стремлениях к этим

Kolossale Götterbilder
Aus leuchtendem Marmor ** [71].

На все эти пункты надобно отвечать по порядку.

1) Что касается до «торжественной поэзии и поэзии на случаи», которой уже самое происхождение говорит о большой уверенности в способности, искусству данной, поэтизировать что угодно и как угодно, способности, которою ничто не препятствует искусству злоупотреблять, то этот пункт возражения опровергается тем несомненным фактом, что из торжественных стихотворений удавались только такие, в которых поэт мог быть искренне энтузиастом. Возьмите нашего Державина, и на нем всего лучше можно убедиться, что истинно поэтизировать явление можно, только проникаясь высотою и глубиною его нравственного смысла, истинно поклониться событию или личности только тогда, когда личность или событие точно имеют великий общественный или нравственный смысл: сколь истинна ода к Фелице или песни, обращенные к Суворову, столь же холодна и непоэтична заказная ода к Решемыслу, а между тем о том же лице, к кому писана эта надутая ода, поэт умеет говорить высоко поэтически в «Водопаде» тогда, когда оно приобрело в самом деле значение великое и поэтическое. Все же неискреннее — или хотя даже и искреннее, но внушенное чисто личными отношениями в поэзии торжественной и стихотворениях на случай — не признается самим художеством,— то казнено даже сатирою:

Возьму ли, например, я оды на победы,
Как покоряли Крым, как в море гибли шведы:
Так громко, высоко — а нет, не веселит
И сердца моего ничуть не шевелит [72].

Легко чрезвычайно отличить в этом случае то, что поэтизировано насильственно или случайно, от того, что поэтизировано с полною верою в великий общественный смысл поэ-

* «Странник» *(нем.)*.
** Колоссальные кумиры
Из сияющего мрамора *(нем.)*.

тизируемого. Шекспир, по-видимому, не к месту даже опоэтизировал королеву Елизавету в своем «Сне в летнюю ночь», но нельзя заподозрить чистоты и искренности прекрасного поэтического изображения идеальной весталки; вы помните эти слова Оберона Пуку:

Тогда же видел я (не мог ты видеть):
Летел между луной холодной и землею
В вооруженье полном купидон;
Прицелился в прекрасную весталку,
Что царствует на западном престоле;
Из стрел любовных своего колчана
Острейшую он наложил на лук,
Как будто тысячу сердец сбираясь
Пронзить. Но огненная та стрела
Младого купидона — вдруг погасла,
Я видел,— в целомудренных лучах
Луны водяно-влажной, и прошла
Спокойно-тихо царственная жрица,
Вся в думах девственных, от обаянья
Свободна...[73]

Дело в том, что *такою* именно Шекспир и, что очень важно, вся его эпоха представляли себе Елизавету, *какою* проходит она в этом удивительном поэтическом видении. Вообще поэтизировка для поэта истинного невозможна без признания высшего смысла в поэтизируемом. Гоголь превосходно объяснил это в письме «о лиризме наших поэтов», письме совершенно правильном во всем существенном, хотя написанном в тоне несколько неумеренном.

2) Есть, говорят еще, у поэтов истинных и постоянно вдохновенных места или целые произведения, где поэтизировано то, что по существу своему или гнусно, или низко, или ничтожно, или фальшиво перед нравственным взглядом; и в этом случае многие указывают, например, на такое стихотворение, как у Пушкина «Кромешник»[74], представляющее в самом деле поэтизирование красивой, но в высшей степени безнравственной силы и удали. Основываясь на этом, выводят, что красота, сила и другие внешние качества способны прикрыть в глазах искусства мерзость внутреннюю; но замечательно, что в этом случае могут именно указать только места на два у Пушкина, ибо с указанием на третье, «Анчар», я согласиться не могу: в окончании «Анчара» никоим образом не слышу я поэтизировки неправой и безнравственной силы... Замечательно, что и указания, с которыми нельзя не согласиться, каковы указания на «Кро-

мешника» и на некоторые места удивительного отрывка, называемого «Медный всадник», что эти, говорю я, указания простираются именно на отрывочные, на недоконченные вещи, которых смысл поэт унес с собою в могилу, но которые, по всей вероятности, разъяснялись бы в целости создания согласно вообще с духом великого мужа, который хвалился только тем,

Что прелестью живой стихов я был полезен
И милость к падшим призывал.

3) Что касается до поэтизирования сладострастия, то, в сущности, это не есть возражение: поэтизирование сладострастия истинным художеством отвергается. Найдите мне что-либо возбуждающее сладострастие в антологических пьесах — не говорю уж Пушкина, который в этом отношении чист и целомудрен, как древний,— но кого-либо из истинно даровитых poetae minores *, каковы, например, Майков и Фет. Где течет мутная струя сладострастия, сколько бы даровит поэт ни был, у Шенье ли, у Батюшкова ли, у Альфреда ли Мюссе,— везде она течет во вред, в порчу истинному художеству; это несомненно для здравого и чистого вкуса. Художество требует великого спокойствия и полного обладания формами, а не подчинения им, служения прекрасному, а не чувственного раздражения им. «Красота,— говорит Платон в «Федре»,— одна получила здесь жребий быть пресветлою и достойною любви. Невполне посвященный, развратный, стремится к самой красоте, не взирая на то, что́ носит ее имя; он не благоговеет перед нею, а, подобно четвероногому, ищет одного чувственного наслаждения, хочет слить прекрасное с своим телом... Напротив того, вполне посвященный, увидев богам подобное лицо, изображающее красоту, сначала трепещет, его объемлет страх, потом, созерцая прекрасное, он его обожает». Таково истинно художественное отношение к красоте, то есть наилучшее, наичистейшее из всех *земных* отношений. Это чувство красоты обще всем поэтическим натурам — от Платона до Пушкина, который

Благоговеет богомольно
Перед святыней красоты.

* Меньших поэтов (*латин.*).

Как правильное и стройное, это чувство выражается у Пушкина, тоже часто у Майкова и у Фета; как злоупотребленное, оно (миную наших поэтов) выражается, например, в необыкновенно эффектных, энергических и свидетельствующих об огромном таланте «Испанских романсах» Мюссе, тем не менее представляющих для здравого эстетического вкуса порчу истинного искусства и возбуждающих сожаление о злоупотреблении, о расточении на шалости истинно поэтического дара. Восхищаться подобными произведениями можно только по прихоти, а не по чувству: на них бывает и скоро проходит мода. Вечному же искусству до этих *галантерейных* вещей дела нет. Искусство признает своими откровения мира души человеческой, как бы болезненны и односторонни они ни были, лишь были бы искренни, как, например, стихотворения Огарева; но похотей тела оно никогда не узаконивало и не узаконивает.

4) Последнее, наконец, возражение берет склонность художества к язычеству, разумея под язычеством его художественнейшую форму, так называемую *античность,* как чувство и как религию. На это можно сказать только, что этюды в античном роде, на антиках, для художества необходимы, но что плач художества об античном есть или плач младенца над разбитой игрушкой, или, как я заметил прежде, одна из форм, принимаемых протестантизмом. Не любить же античного искусства нельзя, пока человечество способно вообще любить искусство, и не учиться на антиках также нельзя; а что *античное* действует на человека вовсе не своими языческими сторонами, это опять-таки глубоко понимал наш глубокий Гоголь и высказал, хотя опять несколько напряженным тоном, в своем письме об «Одиссее» к Жуковскому[75].

Вот, кажется, все возражения; вероятно, отдадут мне справедливость, что я не устранял ни одного из представлявшихся, не скрывал трудностей вопроса ни от себя, ни от публики, постоянно старался приводить рассуждения к результатам, был, одним словом, добросовестен, за что только и подлежу ответственности как мыслитель.

VII

Остается теперь рассмотреть в общих чертах последнюю сторону, заключающуюся в предложенном вами вопросе. Спрашивая, имел ли право такой-то художник перенестись

в такие-то, ему или его веку несвойственные созерцания и строй чувствований, вы или не признаете так называемую объективность за высшее качество художества, или отвергаете возможность полной объективности. Что́ разумеют под так называемою объективностью? Объективность — возьмем самое простое, то есть самое внешнее, ее определение — есть свойство таланта отождествляться с представляемым, описываемым, изображаемым им предметом, способность отрешаться от своей личности и ее обстановки и переноситься в чужие личности с иною обстановкою, способность переноситься в чужую жизнь и жить ею. Идеальное представление такой объективности в художнике чрезвычайно поэтично и вместе ясно схвачено нашим Баратынским в строфах на смерть Гёте:

С природой одною он жизнью дышал,
Ручья разумел лепетанье,
И говор древесных листов понимал,
И чувствовал трав прозябанье;
Была ему звездная книга ясна,
И с ним говорила морская волна.

А еще глубже, тоньше, поразительнее значение подобной объективности раскрывается в следующих стихах одного из высочайших поэтических созданий бессмертного нашего Пушкина («Пророк»):

Отверзлись вещие зеницы,
Как у испуганной орлицы...
Моих ушей коснулся он,
И их наполнил шум и звон,
И внял я неба содроганье,
И горний ангелов полет,
И гад морских подводный ход,
И дольней лозы прозябанье.

Объективность в таковом ее значении есть не иное что, как удивительная тонкость поэтической организации, чуткость натуры на всякое дыхание жизни, отзывчивость на все живое:

...гремит ли гром,
Ревет ли зверь в лесу глухом,
Поет ли дева за холмом...[76]

Что такого рода объективность как свойство натуры поэтически отзывистой, отражающееся в отзыве, передающем

полученное впечатление для всех ясно, осязательно и вместе с неуловимою тонкостью, должна составлять и составляет свойство каждого истинно художественного таланта во всякого рода изящном искусстве, это не подлежит ни малейшему сомнению. В смысле этой изощреннейшей *чуткости* объективностью поражают все великие поэтические произведения, как непосредственные растительные, так и принадлежащие к периоду искусственной поэзии[77]. Такою объективностью поражает поэзия библейская, из многих поразительнейших мест которой укажу я, например, на следующее как на свидетельство *чуткости* поэзии, конечно, высшей и вдохновеннейшей, в передаче впечатлений самых необыкновенных (Книга 3-я Царств, гл. 19, ст. 10—13): «И рече Илия: ревнуя поревновах по Господе Вседержителе, яко оставища тя сынове Израилевы, олтари твоя разкопаша и пророки твоя избиша оружием, и остах аз един и ищут души моея изъятию. И рече: изыди утро и стани пред Господем в горе; и се мимо пойдет Господь, и дух велик и крепок, раззоряя горы и сокрушая камение в горе пред Господем,— *но не в дусе Господь;* и по дусе трус, *и не в трусе Господь;* и по трусе огнь, *и не во огни Господь;* и по огни *глас хлада тонка, и тамо Господь».* Укажу еще из библейских примеров подобной *чуткости* вдохновения или прозрения в самую сущность передаваемого впечатления — и притом такого, которое как далеко не общее может дать почувствовать именно только такого рода поэтическая объективность,— на следующее место Книги Иова (гл. 4, ст. 13—16): «Страхом же и гласом нощным, нападающ страх на человеки,— ужас же мя срете, и трепет, и зело кости моя стрясе. *И дух на лице ми найде, устрашишася же ми власи и плоти. Востах и не разумнех,— видех, и не бе обличия пред очима моима; но токмо дух тих и глас слышах...»* Это уже чуткость высшая, тончайшая, изощреннейшая, нежели та, которая слышит прозябания «дольней лозы», которая понимает «говор древесных листов». Но во всяком случае, на высших ли степенях своих, в каких является она в приведенных библейских примерах, на низших ли, каковых примеры найдете вы у каждого истинного поэта (возьмите у *субъективнейшего* из поэтов — Байрона хотя, например, для соответствия явление тени Франчески Альпу в «Коринфской невесте»), эта объективность есть прозрение в самую сущность изображаемого явления жизни и передача его так, что оно, в художественном фокусе отраженное, на всех более или менее действует так, как самая

сущность его требует: ужасом, состраданием, грустью, смехом.

Кроме *чуткости меткость* выражения составляет еще характеристическое свойство объективности. Меткость эта по существу своему есть двоякая. Одна заключается в передаче черт особенных во всей их особенности, с их, так сказать, запахом и цветом. Подобного рода удивительную *меткость,* вынесенную при пособии, разумеется, огромного таланта из теснейших связей с изображаемым миром, найдете вы, например (я беру примеры к нам ближайшие), в сочинениях С. Т. Аксакова: часто одно слово, один эпитет, один какой-нибудь смело употребленный и прямо выхваченный из изображаемого мира глагол (так, например, говорится совершенно *семейным* глаголом про Александру Петровну, что она «лебезила» пред невесткою) так и переносят вас в мир домашних свар и сплетен. Ту же *меткость* выражения в отношении к явлениям внутренней жизни видите вы в книге о. Парфения [78]; поразительная простота и вместе особенность составляют качества *меткости* этого рода. Другого рода меткость заключается в *общности,* в типичности выражения; это есть, так сказать, заключение целого ряда однородных впечатлений в типическое, часто даже повторяющееся выражение — удел непосредственной, растительной поэзии, удел и поэзия искусственного периода в творениях поэтов, призванных, как Пушкин, на то, чтобы все минутное и случайное возводить в типическое и общее.

Естественно, что такого рода *объективность* как свойство *чуткости* и *меткости* таланта вопросом нисколько не уничтожается, ибо она есть не иное что, как прозрение в сущность явлений, а не отождествление себя с ними и не подчинение себя им. Такая объективность, в смысле способности, большей или меньшей, но всегда обусловливающей самую художественную деятельность, имеет несколько степеней: первая и низшая степень ее, дающаяся и многим простым людям, не художникам или не сделавшимся почему-либо художниками, но тем не менее указывающая на непременное существование в личности задатков художественного таланта, есть способность *копировки* в обширном смысле этого слова: способность актера к подделке, игра или пение по слуху в музыканте и певце; способность к копированию в тесном смысле живописца или ваятеля, способность писателя-натуралиста подмечать и передавать верно частные явления жизни, одним словом, способность переносить в себя и высказывать

потом так или иначе, в большей или меньшей мере то, что технически называется *натурою.* Привзойдет к этой непосредственной способности постоянная работа над натурою, выйдет хороший или, пожалуй, даже отличный копировщик в той, другой или третьей области искусства; во всяком случае, при существовании в человеке такой способности, хотя бы и обращенной на самые мелкие явления действительности, нельзя отвергнуть в нем известной степени художественной основы или силы. Но между тем голая способность копировки есть не более как способность передразнивать натуру, сила грубая, темная, неразборчивая, скорее задаток силы, чем сила в полном смысле: в ней нет свободы — непременного условия творчества, она ничего не видит, кроме рабски передразниваемого ею явления жизни, не видит связи явления с другими однородными или подобными, и поэтому не может даже развиться в свободную силу творческую.

Другую и сравнительно высшую степень объективности представляет способность к созданию *типов* — общих, отрешенных образов. *Каким образом* из явлений частных складываются типы в душе художника — вопрос, далеко еще не разрешенный: дело в том только, что едва ли они складываются сознательно, аналитически. Я верю с Шеллингом, что бессознательность придает произведениям творчества их неисследимую глубину. В душе художника истинного эта способность видеть орлиным оком общее в частном есть непременно синтетическая, хотя и требующая, конечно, поддержки, развития, воспитания. Тот, кто рожден с такого рода объективностью, есть уже художник истинный, поэт, творец. Надобно заметить притом еще вот что: *тип* как общий, отрешенный образ предполагает в том, кто способен его произвести, существование повторяющего частные явления жизни высшего идеала хотя бы даже и в смутном представлении. *Тип,* каков бы он ни был, есть уже *прекрасное,* и, по справедливому замечанию одного из поэтов наших,

Только пчела узнает в цветке затаенную сладость,
Только художник во всем чует прекрасного след [79].

Переносясь в явления для создания из них типа, художник, если только он художник, вносит *свет* своей правды, своего идеала; узок и ограничен этот идеал — и типы, несмотря на свою жизненность, будут носить характер одно-

стороннего представления, такого представления, в котором видно дно.

Третью, наконец, степень *объективности* можно назвать силою, сознательно обладающею светом или идеалом. Это художественная способность в высшем ее проявлении, в безграничной ее свободе. Эту степень обозначил Гоголь глубокими чертами в своем «Портрете». «Надобно,— говорит он,— чтобы предметы внешнего мира перешли через душу художника и, очистясь там, как в горниле, вышли свободными созданиями». Эта степень предполагает уже постоянное отношение художника к идеалу и вследствие сего прочное идеальное миросозерцание.

Таким образом, *объективность* на двух высших степенях своих и притом на единственно таких, о которых говорится, когда говорится о художестве, является не отождествлением с жизнию явлений, а прозрением *сущности* явлений, прозрением, руководимым сознанием более или менее светлого и широкого идеала.

Между тем бывают блестящие таланты, наделенные в высшей степени способностью усвоения жизни, но которые, будучи случайно брошены в эпохи мысли, представляющие собою крайнюю разорванность сознания, являются в литературе какими-то странными блестящими, ни с чем не связанными метеорами. Такие таланты представляют на себе доказательство нелепости и безжизненности крайней объективности как отождествления с жизнию явлений, обусловленного отсутствием *своего* миросозерцания. Деятельность таких талантов ослепительна, но не носит в себе живительного теплого начала, проходит без следа, эгоистическая, капризная, замкнутая, выражающаяся, пожалуй, и мастерскими, но бессвязными и бессодержательными этюдами, ничего не сообщающая и сама не сообщительная. В деятельности такого рода всякое живое отношение к идеалу подорвано, всякие основы разрушены: она мечется от предмета к предмету, из сферы в сферу без всякой определенной цели, без всякой любви, ища одного только самоудовлетворения, любя только сама себя и никогда не любя того явления или того ряда явлений, к которому она прилагается. Место точки зрения, то есть поэтически нравственной основы, выработанной личностью, заступает в такой деятельности ирония, совершенно, впрочем, беспредметная и безоснóвная.

Стало быть, *объективность* как отсутствие личности в художнике есть или явление болезненное, или совершенно

случайное, и об ней можно говорить только как о свойстве *чуткости* в отношении к сущности жизненных явлений и *меткости* в передаче их в художественном создании, свойстве общем в большей или меньшей степени всякой истинной поэзии, непосредственной, растительной или художественной; общее столько же народной песне, как художественной автобиографии, столько же Байрону, сколько Гёте, которого столь долго провозглашали объективнейшим из поэтов и который при большем знакомстве с ним, при большем раскрытии сторон его отшедшего в вечность духа оказывается субъективнейшим из поэтов, равно как Шекспир, как Дант, как наш Пушкин, как все великие художники: в их творениях сокрыта душа их с ее историей, с ее процессами, с ее муками и радостями, с ее любовию и ненавистию. Как *мировые,* или *народные,* или даже *местные* силы, они жили только за многих, чувствовали сильнее и могли передать нагляднее то, что многие переживали и чувствовали. Правду, свою *личную* правду высказывали они и именно в той самой мере, в какой сами ее сознавали; крайние степени страстей умеряли они в созданиях своих представлениями противуположными, наказующими или охлаждающими, но в сознании они перебывали всем тем, что́ выражают созданные ими лица. Шекспир пережил в сознании и ревность Отелло, и любовь Ромео, и моральное отчаяние Гамлета; но уже тем самым дух его был выше каждого из этих моментов, что мог разъяснить их другим, мог отнестись к страстям *правосудно,* мог создавать не страсти только, но целый мир различных, одна другую пересекающих страстей и в этот мир внести свет правды своей личной, своей народной, своей человеческой. Я не кончил бы, если бы распространился об этом пункте. Ограничиваюсь намеком на то, о чем можно писать целые книги. Художник всегда выражает в творении внутреннее бытие свое, и вот почему у самых даже многосторонних художников все представления составляют только одну большую семью и, связанные, как члены, плотью и кровью, носят на себе родовую физиономию, печать общего происхождения.

VIII

Вопрос ваш во всех его трех видах приводится, собственно, к одному выводу: художество как выражение правды жизни не имеет права ни на минуту быть неправдою: *в прав-*

де — его искренность, *в правде* — его нравственность, *в правде* — его объективность.

И правда в настоящую минуту есть действительно насущное требование от художества, становится все более и более его лозунгом; требование *правды* слышится во всем, слышится часто в сухом и суровом тоне, который художество в наше время принимает из боязни впасть в какую-либо напыщенность, и в скупости порывов чувства опять-таки из боязни фальшиво и противно расчувствоваться; но в этой правде есть нечто принужденное — эта боязнь порождена сама в свою очередь другою боязнию — боязнию поверить, что кроме условного в жизни, опошленного, истасканного есть еще живое, которое скажется и иногда сказывается уже у художника, верующего в идеал, живым безбоязненным порывом, оригинальным и могучим типом, носящим в себе что-то совершенно новое и небывалое, выступает уже порою и миросозерцанием, совершенно не похожим на миросозерцание отрицательно-боязливое.

Одним словом, вопрос о правде и искренности в искусстве, взявшись за который я имел только в виду свести все то, что дается историческим анализом явлений, *доселе* совершавшихся в искусстве, в определенные результаты, переходит в другой вопрос, в вопрос «об отношении искусства к жизни», и, рассматривая сей последний, придется, если только придется рассматривать, говорить о многом таком, что историческим анализом прямо не дается, хотя к области этого *нового* прямо приводит честный исторический анализ.

НЕСКОЛЬКО СЛОВ О ЗАКОНАХ И ТЕРМИНАХ ОРГАНИЧЕСКОЙ КРИТИКИ

В статье «О современном состоянии критики искусства»[1], напечатанной в 1-м № «Библиотеки для чтения» за 1858 год, доказавши по мере сил несостоятельность критики чисто эстетической и критики исторической, я высказал как требование необходимость критики органической. Законов ее я не излагал, да и не мог излагать по той простой причине, что в означенной статье выполнял только отрицательную задачу и, не виноватый в логических последствиях ее развития, выставил требование как простое требование, не обязываясь сообщить непременно этому требованию плоть и кровь, определенные и законченные формы. В известные эпохи, к которым в особенности принадлежит наша, выполнение отрицательных задач чрезвычайно легко, выполнение положительных очень трудно... Всякое требование, всякая, говоря философским языком, потенция или возможность, возникающая по завершении чисто отрицательной работы как логический, неотразимый вывод, сначала является только в виде смутного очерка, который наполнить содержанием предоставляется времени. Из того, что умерла для нас критика чисто эстетическая, то есть взгляд на искусство как на нечто от жизни отрешенное, как на особую, резко отграниченную область, равно как из того, что несостоятельною оказалась и критика односторонне историческая, то есть взгляд на искусство как на нечто жизни подчиненное, дагерротипно-бессмысленно отражающее жизнь во всем ее случайном и неслучайном,— логически вытекало требование иного рода критики. Логически же обозначилось и общее значение этой критики; взгляд на искусство как на *синтетическое,* цельное, непосредственное, пожалуй, интуитивное разумение жизни в отличие от *зна-*

ния, то есть разумения аналитического, почастного, собирательного, поверяемого данными. Логически же вытекало из этого и значение самого искусства как фокуса или сосредоточенного отражения жизни в том вечном, разумном и прекрасном, что таится под ее случайными явлениями. Не желая повторяться и убежденный, что только те читатели возьмутся за мои теперешние заметки и дочтут их до конца, которые читали или захотят прочесть статью «Библиотеки для чтения», я останавливаюсь только на ее логических выводах. С ними же, с этими логическими выводами,— если судить о молчании как о безмолвном согласии,— все или по крайней мере многие согласились.

Не всякий, кто может выполнить отрицательную задачу, то есть кто может указать на несостоятельность известных данных в известную минуту и подвести логические итоги, то есть выставить требование, способен *определить* это требование. Требование есть истина, так сказать, зарождающаяся, истина смутно, хотя, может быть, и сильно сознаваемая,— одним словом, вера, а не полное, определенное знание.

Вопрос в том только, имеет ли это требование свои права гражданства в мире мысли? Естественно, имеет — настолько, насколько имеет их всякий органический зародыш,— не больше, но и не меньше. Прежде всего оно имеет право заявлять свое бытие по степени того, как крепнут у него самого органы выражения.

Это и требовалось доказать...

Не я открыл бытие органической критики на степени требования. Бытие как требование носится всегда в воздухе. Совершающий всякую отрицательную работу только открывает форточку этому воздуху — стало быть, и заподозривать его в претензиях на открытие нечего. Открывают известный мир, показывают его только Колумбы, но к логическим выводам о его непременном существовании приводятся до Колумбов и такие личности, которые далеко не Колумбы. Выводы их только гадательные, но они приводят Колумбов к положительным исканиям.

Предлагаемые читателям заметки вызваны — да не удивляются этому — небольшою заметкою «Свистка» «*Современника*» о допотопном существовании Лажечникова [2]. Читая заметку, весьма остроумную и забавную, я первый от души хохотал над бытием Лажечникова *до потопа,* хохотал на свой собственный счет, конечно, но уж такова

русская натура, что мы не в силах отнестись не комически к тому, что комично само по себе, в чем бы и в ком бы комическое ни встретилось... Но комическое комическим — и за неудачное выражение «допотопный талант», так ловко обращенное «Свистком» в бытие Лажечникова *до потопа,* стоять нечего,— а дело делом, и дело требует разъяснения. Если б заметка была сделана в «Пчеле» или подобном журнале, она не вызвала бы таких объяснений, но на заметку «*Современника*», хотя бы даже и «Свистка» «Современника», отвечать должно по причинам, конечно, всем понятным.

Ответом моим будут беглые, неполные, но совершенно искренние заметки о законах и терминах органической критики. Начну, пожалуй, с неудачного термина «допотопные таланты», потом позволю себе предупредить будущие заметки «Свистка» насчет *растительной* поэзии; скажу несколько слов о значении *веяний,* которое часто, даже слишком часто попадается в моих последних статьях, и заключу небольшим пояснением мысли об отношении талантов к местностям, которая промелькнула в первой моей статье о деятельности И. С. Тургенева [3].

Никто, конечно,— и тем менее «Свисток» «*Современника»,*— не принял употребленного мною термина «допотопный талант» или «талант допотопного образования» в буквальном смысле слова. Над всяким словом, если оно неудачно, как над всякою *без исключения* формою, если она не соответствует идее, посмеяться и можно и дóлжно. Мы не немцы, которые способны обидеться, если, например, в личности какого-либо уважаемого ими ученого, профессора или гофрата заметит кто-нибудь комические стороны; стало быть, и заметка «Свистка» о бытии Лажечникова до потопа есть дело совершенно законное; но она налагает на меня обязанность объяснить причины, по которым я употребил не другой какой-либо термин, а именно этот, подавший повод к комическому толкованию.

И «Свистку» «*Современника*» и читателям, интересующимся вопросами о критике искусства, должно быть ясно как из статьи моей, напечатанной в «Библиотеке для чтения», так и из самых намеков, разбросанных во всех статьях четырех книжек «Русского слова», какая именно мысль скрывается под неудачным и подающим повод к комическому толкованию термином. Но мне скажут, может быть: эта мысль так *скрывается,* что ее даже и не видишь за чудовищным термином.

Следует tant bien que mal объяснить ее, вывести совершенно на свежую воду...

Термином «допотопный талант», «талант допотопной формации», как и множеством других терминов — часто действительно неудачных, но принимаемых мною как первые хватки, за недостатком лучших и за несостоятельностию (в отношении к моей мысли) старых,— я ничего не искал и не ищу, как указать на тождество законов органического творчества в параллельных явлениях мира психического (духовного) и соматического (материального).

Мысль как порождение органическое не вдруг, не сразу принимает формы, совершенно ей соответствующие, совершенно стройные, совершенно гармонические. В первых формах ее осуществления заметен постоянно недостаток соразмерности частей, следовательно, и недостаток полной жизненности. В мире духовном есть свои недоноски или переноски, есть свои, извините за выражение, динотериумы, ихтиозавры и проч.— есть, одним словом, элементы, стихии, которые, не перебродившись, не окрепши, не придя в известную органическую соразмерность, имеют значение только в отношении к последующей, окончательной форме,— положим, например, английские трагики до Шекспира, представители идеи реформации до Лютера, у которого были даже своего рода переноски — анабаптисты [4], и проч. Все это более и более проникает современная историческая наука с легкой руки великого художника Августина Тьерри [5]. Все это не подвержено сомнению.

Но все это — скажут мне — могло быть выражено и другим термином. Для чего я, говоря о значении Лажечникова в отношении к идее народности в литературе или о значении Марлинского и Полежаева как элементов, стихий в отношении к стройной и цельной натуре Лермонтова, не назвал эти явления *несовершенными* или вообще не употребил какого-либо общепринятого термина? По той простой причине, что термин общепринятый, не подавая повода к комическому толкованию, подал бы повод к ложному толкованию моей мысли или, еще хуже, не подал бы повода ни к какому толкованию, то есть нисколько не оттенил бы моей мысли, а мне, как всякому сколько-нибудь мыслившему и жившему человеку, да позволено будет ставить свою, душою так или иначе выработанную, тем или другим купленную мысль несколько повыше собственной личности и страха подвергнуться критическому продергиванию.

Термин «несовершенный талант» или другой какой-либо термин из общепринятых, в сущности, выразил бы ту же самую мысль, какую выражает и термин «талант допотопной формации»,— но знаете ли, господа, чего бы в нем недоставало? Веры в тот параллелизм единого органического закона, которая выразилась в термине для ушей ваших несколько диком, но зато прямо уже переносящем в мир общей органической жизни. Всякий другой термин поставил бы мою мысль в ложное положение, завел бы ее или в лагерь материалистов, или в лагерь спиритуалистов, или в «Kraft und Stoff» *[6], или в безвыходный и туманный мистицизм. Найдите мне термин, более соответствующий моему верованию и менее подающий повод к комическим толкованиям,— я вам буду очень благодарен, а покамест позвольте мне называть Лажечникова в отношении, например, к Островскому, Марлинского и Полежаева в отношении к Лермонтову «талантами допотопного образования» только, конечно, не в том смысле, чтобы они существовали до геологического переворота, называемого потопом.

Есть другое возражение — уже не насмешка, а возражение,— направленное против самой сущности моей мысли, а не против ее термина.

Если, говорил мне один из моих друзей, которого практические и всегда ловкие возражения часто смущали и смущают меня в логическом развитии мысли, указывая на слабые пункты,— если вы принимаете допотопные формации, геологические слои в нравственном мире, то где же вы полагаете и должны ли полагать пределы допотопным формам? Положим, что Марлинский и Полежаев — допотопные формы Лермонтова; но, может быть, и Лермонтов — допотопная форма чего-либо иного, и т. д., usque ad infinitum **... Возражение весьма важное, гораздо более важное, чем насмешка над термином несколько диким для уха, но зато уж по крайней мере резко оттеняющим мысль... Вместо того чтобы отвечать на это возражение, я опять-таки должен сослаться на статью «Библиотеки для чтения», где изложил я с достаточной, по моему крайнему разумению, полнотою различие между принципом вечного, нескончаемого развития идеи — принципом, ведущим в конце концов к узкому поклонению всякому *последнему* моменту развития, с посто-

* «Сила и материя» *(нем.)*.

** Вплоть до бесконечности *(латин.)*.

янным и постоянно повторяющимся отрицанием всех предшествовавших моментов,— и между принципом развития идеи в известных, так сказать, *типических* циклах, в известных мирах, связанных между собою преемственным единством, но имеющих и свое самостоятельное значение, свое типовое бытие. Известный тип, известная идеальная индивидуальность, пройдя несколько индийских аватар (вероятно, и «Свисток» поймет, почему я вынужден здесь прибегнуть к термину из индийской мифологии), осуществляется как тип, как нечто по существу своему конечное, определяемое, особое, в последней, соответственной его потенции, форме, в которой все стихии его приводятся в меру, в художественную гармонию. Пусть эта последняя форма разбивается слишком рано, как, например, Лермонтов,— это ничего не значит; это следствие того, что на нашем человеческом языке мы не можем иначе назвать как случайностью: дело в том, что тип дошел, хоть бы в Лермонтове например, до меры и гармонии, до сознательного обладания стихиями, которые бессознательно, бессоразмерно бушевали в Марлинском и Полежаеве.

Обвинят меня еще, пожалуй, по поводу упорно отстаиваемого мною термина в некотором мистицизме, лежащем в основе моего взгляда,— и этого обвинения, признаться откровенно, я боюсь всего более; ибо хотя il y a fagot et fagot *, есть мистицизм и мистицизм, границы двух разных мистицизмов еще слишком неопределенны, а принадлежать чем-либо к одному из них я счел бы весьма мало лестным, чтобы не сказать более. Но, во-первых, я отстаиваю термин решительно только за неимением под рукой другого, лучшего, а во-вторых, как я имел уже честь высказать в одной из предшествовавших статей, идеально артистический взгляд, с которым этот термин, равно как и другие термины, связан, гораздо ближе к воззрению физиологическому, чем взгляд теоретиков, кончающийся фантастическими утопиями.

Во многих статьях своих прошлых годов я употреблял еще термин *растительная* поэзия, под которою разумел я народное, безличное, безыскусственное творчество в противоположность искусству, личному творчеству,— песнь о Трое, например, до Гомера в противоположность поэмам Го-

* Вещь вещи рознь *(франц.)*.

мера, звериный эпос средних веков в противоположность поэме о «Рейнеке-лисе» Гёте и т. д.

Этот термин точно так же может быть или заподозрен, как и предыдущий, в претензиях на новое учение, или подвергнут обвинению в дикости. Но опять-таки оправдание этого термина заключается в том весьма не новом и тем менее новооткрытом взгляде, который я называю идеально артистическим в противоположность взгляду теоретическому, утилитарному.

Не место здесь говорить о противоположной сущности того и другого взгляда, некстати ссылаться в наше время и на авторитеты в пользу того или другого, но я — по известной уже моим читателям страсти моей к отступлениям — не могу не рассказать по поводу этих двух взглядов следующего небольшого анекдота.

Один из великих умов нашей эпохи беседовал с молодым римлянином, который весь был проникнут новыми идеями и учениями. На развалинах Колизея или дворца цезарей — не помню хорошенько — римлянин начал было вопиять на *бесполезность* этих громадных построек, но когда собеседник его, уж без сомнения не менее его проникнутый новыми идеями, только ставший в воззрении *над* ними, а не *под* ними, коснулся его простого, не потемненного теориями смысла и его прирожденного художественного чутья, римлянин сам расхохотался над своими благоприобретенными диатрибами в пользу утилитаризма. Sapienti sat *: идеально артистический взгляд, не веря в теории, в утопии, в предел развития, не мешает, да и не может мешать развитию.

Возвращаюсь к оправданию одного из терминов, которых в настоящую минуту в *какой бы ни было* форме их требует идеально артистический взгляд. Творчество народное, безличное я не называю народным, безличным, простым, непосредственным, а называю «растительным», *во-первых,* потому, что этот термин совмещает в себе все четыре означенные термина, а *во-вторых,* потому, что законы его бытия представляют поразительное сходство с законами растительной жизни... Чрезвычайно неприятно и даже щекотливо нашему брату критику, если он не Белинский (да и тот этого никогда не делал, а просто и целиком повторялся, переводя страницы «Телескопа» в зеленого «Наблюдателя», страницы зеленого «Наблюдателя» — в «Отечественные запис-

* Разумному достаточно *(латин.)*.

ки») [7], ссылаться на свою предшествовавшую деятельность. Деятельность критика почти то же, что деятельность актера: великий актер, как Мочалов, великий критик, как Белинский, оставят по себе долгий след, резкую струю своего могущественного дыхания в воздухе эпохи — и нечего хлопотать о том, чтобы искусственно открывать эту струю, на нее стоит только намекнуть — и она тотчас же обвеет душу своим знакомым душе веянием. Мы же, современные критики, принуждены *ссылаться* на предшествовавшую нашу деятельность, что, повторяю опять, и неприятно и щекотливо, хотя неизбежно.

В статье моей о русских народных песнях, написанной в 1854 году по поводу музыкального «Сборника», изданного покойным другом моим М. Стаховичем [8], и встреченной тогда благородным сочувствием петербургских собратий-критиков, тем более благородным, что убеждения тогда еще не амальгамировались и в статье было много странностей, которые очень легко было бы поднять на смех,— я старался по возможности намекнуть на законы растительного творчества, поскольку я сам изучил их на живом организме.

Позволю себе напомнить существенные данные этой статьи.

«Песня,— говорил я тогда,— есть поэтически-музыкальное, или музыкально-поэтическое, целое, ибо, право, трудно решить, что в этом живом неделимом главное... Песня зарождается неизвестно когда и где, творится неизвестно кем, живет как растение, именно как растение, которое само прозябает на удобной почве. Случалось ли читателям обращать внимание на один самый обыкновенный, но вместе с тем поразительный факт? Пытались ли они узнавать, сколько самых разнообразных по текстам и по мотивам своим песен хранится, так сказать, в памяти всякого поющего простого человека или поющей простой женщины? Едва вероятно покажется им, если мы скажем: несколько тысяч,— а между тем, это так! Одна песня наводит на другую, одно слово в песне на третью и т. д.; мотивы, по-видимому, совершенно различные, льются, не сливаясь один с другим, раздельные и вместе связанные между собою общею растительною жизнью. Дело в том, что почва тут совершенно девственна, не тронута, не засеяна ничем таким, что мешало бы естественному произрастанию органического продукта. Теперь спрашивается, какого труда стоит нам, уже оторвавшимся от почвы людям, запомнить весьма небольшое коли-

чество народных текстов и мотивов — разумеется, запомнить так, чтобы тексты и мотивы сходные не смешивались, не сливались и выходили ярко, со всеми своими тончайшими особенностями, ибо отнимать у песни ее тонкие особенности совершенно все равно, что обрезывать растение по струнке, налагая на него общую, казенную мерку...» «Масса песен,— говорил я далее,— даже та, которая может быть извлечена из одного поющего лица мужского или женского пола, а тем более из нескольких, так велика, что неминуемо представляется вопрос: какие песни достойны того, чтобы их записывать? Разумеется, лучшие; но в том-то и дело, какие считать лучшими? Которые постарше, скажут без запинки весьма многие и притом почтенные люди, знающие толк в деле,— и много правды будет на стороне их ответа. Нечего скрывать той печальной истины, что поблизости к столицам, в больших городах, по большим торговым дорогам все более и более исчезают лучшие или более поэтические песни, заменяясь плохими романсами фабричных, оскверняясь вставками без смысла. А между тем даже в окрестностях Москвы, даже в самой Москве случалось, и случается, и случится вам, как и всякому, кто это дело любит, слышать песни неоцененные, или совсем типические, к которым нельзя ни одной черты прибавить, так полно и цельно их содержание и так богато обставлено оно подробностями, или замечательнейшие варианты, которые явно намекают на старый тип».

«Песня — не только растение: песня — самая почва, на которую ложится слой за слоем; снимая слои и посредством сличения вариантов, можно иногда добраться до первого слоя».

Полагая, что этих общих положений достаточно для оправдания термина «растительная поэзия» — по крайней мере на время, до отыскания лучшего,— я перехожу от защиты терминов к изложению мыслей, которые, как промелькнувшие в моих статьях, могли произвести странное впечатление или подать повод к ложным толкованиям.

Непосредственно связана с двумя терминами, которые вынужден отстаивать, и мысль, на которую только намекнул я в предшествовавшей статье о деятельности И. С. Тургенева,— мысль, оставленная мною без развития потому только, что я надеялся впоследствии, отдавая отчет о давно ожидаемом всеми новом издании «Записок охотника», развить,

ее в подробностях и в наблюдениях над живым явлением [9]. Эта мысль о значении в творчестве местностей. Высказанная в виде намека, она также может подать повод к ложным толкованиям.

Эта мысль имеет две стороны — общую и особенную.

Говорить об ее общей стороне, то есть о том, что народности и местности играли и играют огромную роль в искусстве, как и вообще во всякой отрасли человеческой деятельности, было бы совершенно излишне, если бы в нашу эпоху, подвергающую все без исключения исследованию и, стало быть, первоначально сомнению, не подвергнулся новым исследованиям и этот вопрос. Еще весьма недавно между так называемым славянофильством и так называемым западничеством шел чрезвычайно жаркий спор о том, существует ли народность и должна ли существовать в творчестве и в знании...

Говоря об общей стороне высказанной мною мысли, я сливаю вместе два понятия: народность и местность. В переводе на более точный философский язык вопрос ставится так: существуют ли и должны ли существовать в творчестве, в знании, в самой жизни одни только идеи и, следственно, идеалы *общие,* не зависящие ни от каких племенных или местных условий, или существуют в творчестве, знании, жизни идеи и идеалы *частные,* имеющие свое законно типическое бытие как оттенки, цвета, краски и проч. Другими словами, существует ли и достижима ли в творчестве, знании, жизни абсолютная, нагая истина, или существует и достижима только истина относительная, истина *цветная;* употребляю, как видите, термин, который еще более термина «допотопный талант» напрашивается в «Свисток» *«Современника».*

Вопрос опять приводится, как и всегда, во все времена, он приводился, к своим геркулесовым столбам, к двум взглядам: «теоретическому» и «идеально артистическому», и если б славянофилы или западники довели его с самого начала до этих геркулесовых столбов, они разошлись бы в разные стороны и перестали спорить: le combat aurait fin faute de combattans *[10]. Но славянофильство, совершенно правое в своем принципе, в отношении по крайней мере к этому спору, само слишком наклонно к теориям, чтобы вести принцип до его крайних последствий. Что собирательного

* Сражение окончилось за неимением сражающихся *(франц.)*.

лица, называемого человечеством, как лица не существует, а существуют народности, расы, семьи, типы, индивидуумы с особенными отливами, что типическая жизнь этих отливов необыкновенно крепка, что они нестираемы — это покамест факт несомненный. Амальгамируются ли наконец эти оттенки до того, что вместо видов явится только *род*, этого мы не знаем. Ни pro ни contra * сказать тут ничего нельзя. Чего не может быть? Может быть, что и Луна соединится с Землею, как мечтал Шарль Фурье [11]. Но покамест ни Луна еще не соединилась с Землею, ни особливых надежд на исчезновение оттенков в понимании, создании и жизни народностей в человечестве, особенной крови в родах, типов в семьях и т. д. нет. Покамест, следовательно, остается прав взгляд идеально артистический, признающий типы и их развитие, а не слияние типов в неопределенном общем. Каждый тип как нечто органическое — необходимое звено в создании, и, вырождаясь, перерождаясь, изменяясь, живет все-таки вечною, органическою жизнью.

Когда Луна соединится с Землею и когда типы сольются в роде, ни знанью, ни творчеству, ни индивидуальной жизни нечего будет делать. Бытие и того, и другого, и третьей обусловлено бытием типического, бытием оттенков в мироздании.

Что ж делать, если это и будет так, скажут поборники утилитаризма, надобно покориться истине, какова бы она ни была. Прекрасно! Да где же данные на то, что это истина, то есть что это будет? Покамест мы имеем данные только на то, что была и есть народность и местность в искусстве, науке и жизни, что Шекспир был англичанином всюду, даже там, где переносил действие на древнюю или итальянскую почву, что даже Гегель был немец, да еще прусский немец в своей философии истории [12].

Но мысль, высказанная мной, имеет еще другую, особенную сторону.

Признавая прежде всего свободу духа и думая, что первый план в законах исторической философии занимают представители духа, племенные начала, а не климатические территориальные условия, я тем не менее назвал Тургенева и нескольких других писателей отзывами известной местности. Это, конечно, требует пояснения.

* Ни за ни против (*латин.*).

Слово *местность* принято мною не в смысле материальной природы, но в смысле территории, с которою сжилось известное племя, известная раса. Причина, почему известное племя, известная раса сжились с известною территориею, заключается не в одних только случайных обстоятельствах. Забеглое, сбродное народонаселение великорусской Украйны, например, более способно подчиниться природе, чем то предприимчивое племя, которое все далее и далее откидывалось каким-то ветром на север. Местность (в смысле территории), не играющая почти никакой роли для этого племени, имеет огромное значение в отношении к племенным элементам малорусской и великорусской Украйны. Влияние местности на племенные элементы той и другой из этих Украйн совершенно притом различно.

Я сказал уже, что некоторого рода пантеистическое созерцание, созерцание *подчиненное,* тяготеет над отношениями к природе великорусской, но это подчиненное созерцание и сообщает им при переходе в творчество их особенную красоту и прелесть, дает 1) подметку тонких, почти неуловимых черт природы; 2) полнейшее, почти непосредственное слияние с нею и, наконец, 3) в Тютчеве, например, возводит их, эти отношения, до глубины философского созерцания, до одухотворения природы:

Не то, что мните вы, природа,
Не слепок, не бездушный лик:
В ней есть душа, в ней есть свобода,
В ней есть любовь, в ней есть язык [13].

Два первых качества особенно ярки в том совершенно непосредственном, часто вовсе неоразумленном чувстве, которым дышат лучшие стихотворения Фета, в тонкой живописи Тургенева, в туманном, мечтательном, вечерней или утренней зарею облитом колорите вдохновений Полонского. Что такое, например, весь Фет в его «Вечерах и ночах», в его многообразных весенних песнях? Весь какое-то дыхание, какая-то нега, какая-то моральная истома. Помните —

Шепот, робкое дыханье,
Трели соловья...[14]

Это ряд бесконечных, столь внутренно связанных, столь необходимо следующих один за другим аккордов, которых перервать нельзя,— стихотворение, которое не может быть иначе прочтено, как одним дыханием.

Помните «Пчел» — томление, негу, разлитую в этом стихотворении, томящую, как знойный день, сладострастную без малейших стремлений к сладострастию... Помните «Днепр в половодье»:

И под лобзание немолкнущей струи
Певцы, которым лес да волны лишь внимали,
С какой-то негою задорной соловьи
Пустынный воздух раздражали [15].

Что такое весь Полонский?.. Фантастически туманная, сказочная греза — наивная до детства, и притом до детства совершенно прирожденного, а не благоприобретенного, по крайней мере в том, в чем он особенно оригинален:

За горами-лесами, в дыму облаков,
Светит пасмурный призрак луны,
Вой протяжный голодных волков
Раздается в тумане дремучих лесов,
Мне мерещатся странные сны.
Мне все чудится, будто скамейка стоит,
На скамейке старуха сидит,
До полуночи пряжу прядет,
Мне любимые сказки мои говорит,
Колыбельные песни поет...[16]

Тут детство, непосредственность простираются до того, что поэту видится, например, прежде *скамейка,* а потом уж «на скамейке старуха сидит»; это детство и непосредственность народной песни. Притом вас обдает фантастическим, равно как обдает вас им в чудной «грезе» Фета:

Мы одни. Из сада в стекла окон...[17]

грезе, вдаваясь в которую вы начинаете думать, что поэт сам сидел «на суку извилистом и чудном», на котором сидит его жар-птица. А «ночь», которою кончается «Кузнечик» Полонского, а «ночь в саду» в «Юности» Толстого? То полное и подчиненное слияние с природою, которым отзываются эти и подобные им места,— результат местности, то есть воздействия особенной полосы на особенное племя...

Как необычайно ярко высказывается это отношение в начале «Бежина луга»!

«Был прекрасный июльский день, один из тех дней, которые случаются только тогда, когда погода установилась надолго. С самого раннего утра небо ясно, утренняя заря не пылает пожаром — она разливается кротким румянцем;

солнце, не огнистое, не раскаленное, как во время знойной засухи, не тускло-багровое, как пред бурей, но светлое и приветно-лучезарное, мирно всплывает из-под узкой и длинной тучки, свежо просияет и погрузится в лиловый туман... *Верхний, тонкий край растянутого облака засверкает змейками — блеск их подобен блеску кованого серебра...* Но вот опять хлынули играющие лучи — и весело, и величаво, словно взлетая, поднимается могучее светило. Около полудня обыкновенно появляется множество *круглых, высоких облаков, золотисто-серых, с нежными белыми краями;* подобно островам, разбросанным по бесконечно разлившейся реке, обтекающей их глубоко прозрачными рукавами ровной синевы — они почти не трогаются с места; *далее к небосклону они сдвигаются, теснятся, синевы между ними уже не видать; но сами они так же лазурны, как небо: они все насквозь проникнуты светом и теплотою.* Цвет небосклона легкий, бледно-лиловый, не изменяется во весь день и кругом одинаков; нигде не темнеет, не густеет гроза — разве кое-где протянутся сверху вниз голубоватые полосы: то сеется едва заметный дождь. К вечеру эти облака исчезают; последние из них, черноватые и неопределенные, как дым, ложатся розовыми клубами напротив заходящего солнца; на месте, где оно закатилось, так же спокойно, как спокойно взошло на небо, алое сиянье стоит недолгое время над потемневшей землей, и, *тихо мигая, как бережно несомая свечка,* затеплится на нем вечерняя звезда. В такие дни *краски все смягчены, светлы, но не ярки; на всем лежит печать какой-то трогательной кротости* *. В такие дни жар бывает иногда весьма силен, иногда даже «пáрит» по скатам полей; но ветер разгоняет, раздвигает накопившийся зной, и вихри-круговороты, несомненный признак постоянной погоды, высокими, белыми столбами гуляют по дорогам через пашню. *В сухом и чистом воздухе пахнет полынью, сжатой рожью, гречихой; даже за час до ночи вы не чувствуете сырости. Такой погоды желает земледелец для уборки хлеба...»*

Или вот еще — утро из того же «Бежина луга»:

* ...и на всем
Та кроткая улыбка увяданья,
Что в существе разумном мы зовем
Возвышенной стыдливостью страданья.
Ф. Тютчев [18].
(Примеч. Ап. Григорьева.)

«Уже более трех часов протекло с тех пор, как я присоседился к мальчикам. Месяц взошел наконец... я его не тотчас заметил; так он был мал и узок. Эта безлунная ночь, казалось, была все так же великолепна, как и прежде... Но уже склонились к темному краю земли многие звезды, еще недавно высоко стоявшие на небе; все совершенно затихло кругом, как обыкновенно затихает все только к утру: все спало крепким, неподвижным, передрассветным сном. В воздухе уже не так сильно пахло — в нем снова как будто разливалась сырость... Недолги летние ночи! Разговор мальчиков угасал вместе с огнями... Собаки даже дремали; лошади, сколько я мог различить при чуть брезжущем, слабо сияющем свете звезд, тоже лежали, понурив головы... Слабое забытье напало на меня... оно перешло в дремоту.

Свежая струя пробежала по моему лицу. Я открыл глаза... утро зачиналось. Еще нигде не румянилась заря, но уже забелелось на востоке. Все стало видно, хотя смутно видно, кругом. Бледно-серое небо светлело, *холодело,* синело; *звезды то мигали слабым светом, то исчезали; отсырела земля, запотели листья;* кой-где стали раздаваться живые звуки, голоса, и жидкий ранний ветерок уже пошел бродить и порхать над землею. *Тело мое ответило ему легкой, веселой дрожью...* Я проворно встал и подошел к мальчикам. Они все спали как убитые вокруг тлеющего костра; один Павел приподнялся до половины и пристально поглядел на меня.

Я кивнул ему головой и пошел восвояси вдоль задымившейся реки. Не успел я отойти двух верст, как уже полились кругом меня по широкому мокрому лугу, и спереди по зазеленевшимся холмам, от лесу до лесу, и сзади по длинной, пыльной дороге, по сверкающим, обагренным кустам, и по реке, стыдливо синевшей из-под редеющего тумана, полились сперва алые, потом красные, золотые потоки молодого, горячего света... Все зашевелилось, проснулось, запело, зашумело, заговорило; всюду лучистыми алмазами зарделись крупные капли росы; мне навстречу, чистые и ясные, словно тоже обмытые утренней прохладой, пронеслись звуки колокола, и вдруг мимо меня, погоняемый знакомыми мальчиками, промчался отдохнувший табун...»

Что такое тургеневские рассказы охотника? Неужели изображение действительности, какою она является *свободному* духу? Все они облиты одним колоритом — все, и в особенности, например, «Певцы», «Бежин луг». Если брать их за простые изображения действительности, они выйдут со-

вершенною фальшью: фальшью будет и односторонняя заунывность, простирающаяся до трагизма в «Певцах», и *байронический* мальчик в «Бежине луге», фальшью выйдет и «Муму» как односторонняя и мрачно колоритная идеализация типа; но все это дорого и в высокой степени поэтично как голос известной почвы, местности, имеющей право на свое гражданство, на свой отзыв и голос в общенародной жизни, как тип, как цвет, как отлив, оттенок.

Когда Луна соединится с Землею, эти отливы красок мироздания исчезнут; но зато артистическим натурам придется тогда довольно часто вешаться с безысходной хандры на ветвях тех груш, разумным возделыванием которых будут заниматься фаланги благоустроенного человечества.

Остается еще сказать мне несколько слов о тех *веяниях,* которыми я наполнил и по собственному сознанию даже переполнил предшествовавшие статьи.

Я употребляю слово «веяние», а не слово «влияние», потому что слово «веяние» точнее выражает мое убеждение в реальном бытии сил, которое разделяю я с поэтом Тютчевым и с общим для нас с ним, что для меня очень лестно, учителем Шеллингом. В конце концов разъяснение слова «веяния» повело бы опять к бездне, по сторонам которой стоят два геркулесовых столба, два взгляда: *идеализм и утилитаризм* или, пожалуй, в средневековых формах — *реализм и номинализм*[19].

Вместо того чтобы снова подводить читателей к этой непроходимой бездне, я лучше разъясню то место статьи, в котором мысль о веяниях по сделанному мне многими замечанию является слишком резко,— место о Мочалове, великом актере, занявшем против всякой принятой рутины место в историческом очерке умственного движения.

Из того литературного поколения, к которому принадлежу я, а все это поколение, за весьма немногими исключениями, вышло на деятельность из одного центра — из Москвы, нет человека, который бы не носил в душе следов влияния этой могущественной артистической личности, залогов того романтического мира и тех романтических впечатлений, с которыми сроднил всех нас гениальный выразитель романтизма. Факт несомненный, что не Мочалов создался по данным нашего, извне пришедшего романтизма, что не Полевые и не Кукольники создавали Мочалова, а сам он творил

вокруг себя оригинальный, *русский,* романтический мир, что выразитель явился в лице его прежде выражения идеи в слове и поэтическом образе. Факт тоже несомненный, что мир, им созданный, создан им из веяний его эпохи и в свою очередь внес в массу общей жизни свое могущественное веяние, которое отдалось и в слове, и в звуке (Варламов), и в нравственном настройстве известного поколения. Как же после этого, следя преимущественно постепенность веяний, не говорить об этом веянии?

В заключение мне следует поблагодарить «Свисток» «Современника» за то, что он дал мне повод развить в некоторой подробности несколько дорогих мне мыслей, и затем удовлетворить в следующей же книжке его желанию: поговорить о бытии Лажечникова, то есть идеи народности до потопа, хотя, конечно, не до геологического [20].

ПАРАДОКСЫ ОРГАНИЧЕСКОЙ КРИТИКИ

(ПИСЬМА К Ф. М. ДОСТОЕВСКОМУ)

[*Письмо первое*]

Органический взгляд и его основной принцип

О чем бишь нечто? Обо всем!
Репетилов

В последнее время между мной и тобою возникло несколько не скажу разногласий, но недоумений насчет нескольких же вопросов, относящихся к русской литературе, а стало быть, и к искусству вообще, и стало быть, так как искусство есть, с одной стороны, органический продукт жизни и, с другой — ее органическое же выражение, то и к жизни вообще.

Поводом к таким недоразумениям были те крайние последствия органического взгляда на литературу вообще и на русскую литературу в особенности, которые высказать со всею искренностью и со всею обычною моей дерзостью я считал и считаю до сих пор необходимым. Всякая мысль, если она родилась органически, а не голо-логически, должна вполне совершить свой органический же процесс, ну хоть для того, чтобы выяснилось ее уродство в кругу других организмов и чтоб она была признана за органического урода.

Взгляд мой на мысль, родящуюся голо-логически, гуляющую на полной логической свободе, равнодушно решающую ad libitum *, то есть pro или contra, вопрос вроде: an non spiritus existunt? ** — как это потребуется обстоятельствами или даже просто личным капризом ее производителей (родителями их назвать никак не возможно), взгляд мой на такую всегда собою владеющую и дешево достающуюся мысль тебе достаточно известен, равно как известна тебе моя глубочайшая вражда ко всему тому, что под конец вырастает из подобного голо-логического процесса, то есть к теории с ее узостью жизненного захвата и с ее деспотизмом,

* Как угодно (*латин.*).
** Разве духи не существуют? (*латин.*).

готовым идти до террора, с ее каким-то анатомическим равнодушием при резке всякого живого мяса (все это я говорю, конечно, чисто в литературном отношении), с ее прокрустовыми ложами, ради которых растягивается или урезывается все, что не по их мере, с ее, наконец, умилительным самодовольством, услаждающимся пятью умными книжками... Теперь, кажется, прибавилась еще шестая.

И по тому-то самому, что такой взгляд мой на эту мысль, в *ходах* которой я не вижу даже органического процесса, тебе достаточно известен, мне было горько слышать эти упреки от тебя в том, что я сам теоретик. В особенности от тебя горько мне было это слышать по множеству причин, и, во-первых, уже потому, что в процессе моральном, под влиянием которого сложились мои воззрения на жизнь и литературу, направление, которого ты был некогда одним из деятелей, играло роль весьма значительную.

Ты, впрочем, помимо твоей воли, отчасти сам и виною множества возникших между нами недоразумений литературных. Ты некоторым образом был мне тормозом в уяснении и развитии моего взгляда на ход нашего литературного и, стало быть, и нравственного, стало быть, и общественного развития.

Как же это? — спросишь ты, конечно, с немалым удивлением.

А вот как: очень просто, любезный друг. Я пишу в журнальном органе, с которым сам ты слился плотию и кровию и который с тобой слился тоже плотию и кровию. В этом журнале я начал ряд статей, соединенных органическим единством, все и каждая имевших целью уяснить по крайнему разумению отношения литературы к жизни с Пушкина, то есть с того пункта, который был началом действительных, заправских, самостоятельных отношений литературы к жизни, и до наших дней... Ряд статей этот довел я именно до того момента, где, посвятивши наперед главу первым, так сказать, допотопным формациям самостоятельности славянской мысли и славянского чувства, силам, отмеченным яркою печатью, но или раскидавшимся, как Надеждин, или изъерыжничавшимся, как Сенковский, или искапризничавшимся до чудовищности по отсутствию ясного сознания своих, в сущности, широких задач, как высоко даровитый Вельтман, я должен был повернуть прямо к Гоголю и затем явным образом к первому его органическому последствию, к школе сентиментального натурализма [2].

Ну вот эта-то самая до сих пор не написанная глава и путает все дело и порождает множество недоразумений. Мысль не выяснилась, не досказалась даже и в своем первом-то моменте. Куда ж тут думать о втором?

Писать же мне, как не безызвестно тебе, негде, кроме того органа, который связан с тобою и с твоим именем. Или сам не пойду, или меня не возьмут. Потому, конечно, не пойду, что не сочувствую, и потому, конечно, не возьмут, что от сотой — не то что уж от десятой — доли того в своей мысли, что считаю я выработавшимся органически, я не имею ни права, ни охоты отказаться, что этою сотою долею не пожертвовал бы я даже тому направлению, на стороне которого почти что все мои основные политические и общественные, религиозные и нравственные сочувствия, то есть направлению «Дня» [3]. Потому, как я пожертвую? Как я буду делить с «Днем» равнодушие к величайшему проявлению наших духовных сил, к Пушкину, и его еще большее равнодушие (чтобы не сказать хуже) к явлению, составляющему для меня последнее пока наше *слово,* — к Островскому; как я притом уверю себя, что вся прожитая нами после Петра полоса духовного развития, в сущности, мираж и вздор, как я, наконец, дойду до понимания прелести палачества Кирилы Петрова, терзающего Настасью Дмитрову, до чего дошла страшно талантливая, но и страшно же увлекающаяся госпожа Кохановская [4]?... Все это совершенно невозможно — все это будут наносные, давящие, тяготящие пласты в моем органическом мире.

Следовательно, исхода для моей мысли нет — кроме «Эпохи». Тщетно забрасывал я хрупкий «Якорь» [5]. Я предпочел наконец просто его бросить. А ведь между тем самый несносный зуд появляется у мысли, родившейся органически и недосказавшейся или принужденной досказываться отрывками: невольные повторения вкрадываются в такие лишенные видимой стройной связи с целым отрывки; невольные намеки лишают их желаемой ясности. Потому: ведь мне тоже хотелось бы писать ясно, конечно, только не до степени той *соблазнительной* ясности, которую так удачно заклеймил этим эпитетом друг наш Косица [6]: поставлять умственную «жеванину» для поколения, больного собачьей старостью, я, сколько ни скромно думаю о себе, однако, не в состоянии.

Желаемая же мною ясность может быть достигнута только органическим ходом органической мысли.

С другой стороны, действовать исключительно на одном поле, которое в последнее время я отмежевал себе, то есть на поле театральной критики, хоть это я и считаю делом совершенно честным, мне, признаюсь тебе откровенно, порядочно-таки понадоело. Разве только уж очень мелкое самолюбие и очень узкий захват моральный удовольствуются задачею подымать желчь в каком-нибудь г. Б**[7], хотя, может быть, если б я мог сделаться утилитаристом, то совершенно бы удовлетворился этим скромным назначением: эта деятельность, сколько я мог судить по фактам, была не бесплодна, по крайней мере отрицательно, и я ни за что ее не брошу, потому что — черт ее знает — может быть, она принесет на основании пословицы «gutta cavat lapidem non vi, sed saepe cadendo» * (авось либо хоть этой старой пословицы переводить не надо?) и своего рода положительную пользу, ну хоть ту, например, что по-человечески поставят «Рогнеду»[8] и «Минина»[9], что г. Васильев даст нам оригинального Гамлета[10] и т. д. Все это прекрасно, да успокоиться-то я на этом не могу, и, ей-богу же, не из ложного самолюбия. Какое у меня самолюбие?.. Простая потребность досказаться, вот и все...

Ты заявил, между прочим, желание, чтобы я написал совершенно искреннюю статью, нечто вроде своего profession de foi ** критического; ну вот, в форме писем к тебе я начинаю ряд статей, не то что искренних, а даже, без позволения сказать, халатных, статей совсем нараспашку; да и почему же не быть и не писаться таким статьям в наше если не на деле, то на словах стремящееся к полной искренности время? Ты желал также, чтобы весь пыл убеждения внес я в это дело; ну, боюсь, что ты станешь упрекать меня в азарте. Воображаю во всяком случае, какую и этим искренним тоном и самым содержанием статей дам я пищу «сатирическому уму» наших обличителей. Ну, да бог с ними! «Ветер носит», как говорится. До их суда мне всегда было все равно, что до прошлогоднего снега, и это я, кажется, достаточно очевидно доказывал, упорно не отвечая на какие бы то ни было их выходки. Следовательно, не в них дело.

Дело все-таки в одном только пункте, в том то есть, что я не могу миновать в органическом развитии своего взгляда так называемой школы сентиментального натурализма —

* Капля долбит камень не силой, но частым паденьем (*латин.*).

** Символа веры, то есть изложения своих взглядов (*франц.*).

потому, видно, что самый жизненный процесс не мог обойтись без этого момента.

Но прежде всего ко мне придерутся, и, пожалуй, не без основания придерутся, что я вот беспрестанно употребляю термины: *жизнь, жизненный процесс, живые силы* и прочее. Не потому придерутся, чтобы не поняли значение этих терминов,— ибо в своих предположениях о постепенном и повсеместном развитии невежества и безграмотности в российской словесности [11] я еще не дошел до мысли, чтобы люди пишущие были вовсе лишены гуманного образования,— а потому-то именно и придерутся, что слишком хорошо поймут, *что́* это значит, слишком почуют, *чем* это пахнет... Я вовсе не такой пессимист, как один из любимых, впрочем, моих поэтов, дошедший до отчаянного вопля:

> Не плоть, а дух растлился в наши дни...[12],

и никакого духовного растления не вижу в так называемом нигилизме, сочувствуя вообще Гамалиилу [13] в суде над всяким новым явлением духовной жизни и убежденный, что все-таки, как оно там ни вертись, это новое явление, но принадлежит оно к той же духовной жизни помимо своего ведома и своей воли — служит сначала отрицательно, а потом, конечно, послужит и положительно во свидетельство все той же духовной жизни. Но во всяком случае, известное учение, которое условились в настоящую минуту называть нигилизмом, тщательно избегая всяких «обобщений», тщательно желая ограничить все одним, почастным познаванием («я лягушек режу» — говорит Базаров, или «я мыло варю» — разглагольствует на сцене детская пародия на него г. Устрялова [14]), именно вооружится на эти термины: *жизнь, жизненный процесс, живые силы* и проч., притворившись, разумеется, для вящего успеха, непонимающим их значения. Оно сейчас же, конечно, заподозрит в этих терминах «высокое и таинственное значение...» Что, дескать, это за таинственные существа какие-то: *жизнь, жизненный процесс, живые силы.*

И не хочу я льстить нисколько этому учению, то есть нисколько не намерен отнекиваться от признания и исповедания этих *таинственных существ,* uralte heilige Wesen *, по словам Гёте, как действительно таковых...

Для меня «жизнь» есть действительно нечто таинственное, то есть потому таинственное, что она есть нечто неисчерпаемое, «бездна, поглощающая всякий конечный ра-

* Древних священных существ (*нем.*).

зум», по выражению одной старой мистической книги,— необъятная ширь, в которой нередко исчезает, как волна в океане, логический вывод какой бы то ни было умной головы,— нечто даже ироническое, а вместе с тем полное любви в своей глубокой иронии, изводящее из себя миры за мирами...

Но этот кипящий океан жизни оставляет постепенные отсадки своего кипения в прошедшем — и в прошедшем, то есть в отсадках-то этих, мы и можем уловлять органические законы совершившихся жизненных процессов,— больше еще: имеем право и возможность, уловивши в отсадках процессов несколько повторившихся не раз законов, умозаключать о возможности их нового повторения, хотя, конечно, в совершенно новых, неведомых нам формах. Затем, так как отсадки могут быть разбиты на известные категории и так как каждая категория жизненных процессов может быть названа известным именем, это имя, составляющее, так сказать, душу процесса, становится для нас на степень *силы жизненной,* породившей и руководившей этот процесс. Вместе с тем, рассматривая один за другим эти различные, как пласты, лежащие перед нами в отсадках процессы, мы не можем не видеть между ними преемственной логической связи, не можем, одним словом, не дойти до органического созерцания. Чтоб не дойти до него, мы должны совершенно насильственно и притом даже en pure perte * остановить работу нашего мышления, ибо авось либо хоть на мышление не лишит нас прав новое учение. (Увы! на него-то именно и лишает! — просишь ты прибавить.)

Мышление,— до тех пор, пока пять, то бишь... шесть, умных книжек не свели еще Луну на Землю,— шло всегда одним путем, путем обобщения. Не искренен даже и так называемый нигилизм, тщательно скрывая от себя, что он тоже идет поневоле путем обобщения, что для принятия его «Kraft und Stoff» [15] нужно не меньше веры, чем для принятия какого-нибудь браминского догмата,— с тою разницей, что за догмат браминов стоял некогда перед разумом целый громадный мифологический процесс, а за догмат «Kraft und Stoff», кроме плохой и поверхностной, с точки зрения настоящих специалистов материализма, книжки, ровно ничего не стоит.

Итак, имеешь ты полное право заметить мне: то, что я называл органическим взглядом, то, честь если не изобре-

* Напрасно, тщетно, без всякой пользы (*франц.*).

тения, то первого последовательного приложения чего я приписывал некоторым образом себе, есть ни более ни менее как тот же, давным-давно известный *исторический* взгляд, ничем, в сущности, не отличающийся от взгляда ну, например, Белинского?..

Так, да не так. Я не имею, конечно, никакого права не то что уж требовать, но даже и желать, чтобы моя критическая деятельность, поглощавшаяся более или менее толстыми книжками журналов и вместе с ними отходившая в архив, была у читающего люда в памяти,— потому что и тебя в этом случае я взял эффекта ради, за простого читателя, нисколько не обязанного помнить «потребляемую» им умственную пищу,— и потому обязан всегда разъяснять свои положения, вечно начинать сызнова, да еще притом не впадать в повторения. Задача очень трудная, и, однако, я попытаюсь определить разницу между *историческим* и *органическим* взглядами иначе, на ином пути, нежели тот, который избрал я некогда в двух единственных чисто, так сказать, догматических статьях, мною написанных: «Об искренности в искусстве» («Русская беседа», 1856, кн. III) и «О значении критики в настоящее время» («Библиотека для чтения», 1858, кн. I) [16].

Возьмем, например, Белинского, так как это великое имя невольно попалось мне на язык и так как авось-либо в недостатке уважения к бессмертному борцу идей ты не заподозришь меня, как заподозрил недавно в недостатке уважения к Гоголю за то, что я осмелился назвать его «Женитьбу» вовсе не бытовой драмой и самого его по поводу этого вовсе не бытовым живописцем...

Нет, я думаю, ни для кого, тем более для тебя, ни малейшего сомнения в том, что Белинский конца сороковых годов — вовсе не то, радикально не то, что Белинский начала сороковых годов, равномерно, что Белинский начала сороковых годов и конца тридцатых, то есть критик первых «Отечественных записок» и зеленого «Наблюдателя»,— опять-таки вовсе не то, радикально не то, что Белинский «Молвы» и «Телескопа» [17]. Нечего говорить уж, например, о радикальных изменениях отношений его критического сознания к явлениям литератур чужеземных, о том хоть бы, что Белинский «Молвы» стоит на коленях перед юной французской словесностью, в особенности перед Виктором Гюго и Бальзаком, а ее же, купно и с Гюго и с Бальзаком, топчет в грязь гегелист-неофит зеленого «Наблюдателя», для которого су-

ществует один идеал поэта — олимпийский Гёте; что Белинский зеленого «Наблюдателя» и первых «Отечественных записок» ругается ожесточенно над Занд, над той самой Занд, которая для Белинского конца сороковых годов составляет предел и венец современного творчества... Проследить одни только отношения Белинского к нашим русским деятелям было бы крайне назидательно. «Великая драма», по его выражению, Грибоедова, о которой говорит он с пафосом в «Литературных мечтаниях», в статье начала сороковых годов уже сведена на степень сатиры — вот один крупный пример. Но особенно интересно проследить отношения его к творчеству Пушкина. В «Молве» он положительно считает упадком таланта его позднейшие произведения [18] — в «Наблюдателе» млеет и задыхается от восторга над этой позднейшей деятельностью великого гения; в середине и конце сороковых годов рядом статей о Пушкине, появлявшихся не всегда скоро одна за другою, увлекаемый новыми, завладевшими его пламенной головой теориями, бестрепетно, как всегда, громоздя противуречия на противуречия, то восторгаясь под влиянием своего великого эстетического чутья, то безжалостно жертвуя впечатлениями чисто мозговым уже процессам, он не постепенно даже, а скачками доходит до тех положений, из которых прямой выход в положения наших недавно еще современных теоретиков «Современника» [19]: еще шаг — и он назвал бы, как они, «побрякушками» множество благоуханнейших созданий, которых красоту и важность сам же нам растолковал. Во всяком случае, до признания падения в Пушкине он уже дошел; во всяком случае, девственно чистый и целомудренный лик Татьяны, до сих пор еще самый полный очерк русского женственного идеала, он уже развенчал, успел уже попрекнуть ее сухостью и холодностью сердца [20]. Во всяком случае тоже, Пушкина-Белкина он положительно не понял: великий нравственный процесс, который породил это лицо и его созерцание у поэта, породил одни из высших его созданий («Капитанская дочка», «Дубровский», «Летопись села Горохина») и вместе с тем породил исходные точки всей нашей современной литературы, от него ускользнул, или, лучше сказать, заслонился от его зоркого ока нимбом теорий... [21]

Для меня лично — равно как, вероятно, и для тебя — нет ни малейшего сомнения в том, что, проживи еще несколько лет великий критик, он все бы это понял и все бы это лучше нас всех выяснил. Но дело в том, что смерть застала крити-

ка в такой именно момент, что этот последний момент его сознания так и застыл в школе, порожденной не самим Белинским, а именно этим моментом его духа,— что для адептов школы и для многих раболепных последователей всякой литературной новизны это последнее его слово и есть единственно настоящее, что они того, прежнего-то Белинского, пламенного поборника и тончайшего ценителя художественной красоты, одни забыли, другие знать не хотят, пренаивно думая, что так — вот в этом-то напряженном и несколько болезненном, хотя и совершенно поясняемом историческими обстоятельствами моменте сознания — весь и высказался такой великий и могущественный дух, каков был дух Белинского, что он весь и мог исчерпаться тем, что для них доселе составляло и составляет насущную пищу, или, лучше сказать, жвачку, одним другому преимущественно передаваемую и окончательно дожевываемую знаменитым критиком наших дней г. В. Зайцевым[22]... И ведь нисколько не тревожит их мысль о том, что множество увлечений учителя оказались несостоятельными, что многое, от чего отрекался он ради тех или других овладевавших им принципов, как, например, Гюго, до сих пор совершенно живо и здорово в художественном отношении, что «побрякушки» Пушкина тоже живы и вечно жить будут, что самая здоровая часть современной литературы ничего иного не делает, как разрабатывает миросозерцание Ивана Петровича Белкина...

Они — я разумею, впрочем, ограниченных из них — ничего этого не видят и видеть не хотят. В этом случае, как и всегда, дороги преимущественно люди талантливые, потому что они-то и суть люди самые искренние. Вот, например, г. Писарев — так тот со всей бестрепетностью и наивностью таланта доходит до самой *сути,* не виляя хвостом в сторону. «Пора, говорит, Глупов нам бросить»[23], то есть, другими словами, бросимте бесплодные литературные занятия, бросимте литературу вообще,— потому: все это, значит, вздор; займемтесь естественными науками и другими полезными вещами. И прекрасно! И договорились, значит, до точки. Ну и занимайтесь естественными науками, и отлично сделаете — и никто вам не помешает, а напротив, все будут чрезвычайно благодарны,— и оставьте Глупов, бросьте его, предоставьте тем, кто еще верит в его реальное существование. Это, одним словом, умная речь: ее хорошо и слушать — тут уже нет уверток и таинственностей. И это притом конец и развязка тех теорий, которым отдался сам учитель, не предвидя еще,

конечно, этих крайних логических последствий, отдался с той самой минуты, как он с свойственным ему пафосом объявил, что «гвоздь, выкованный рукою человека, дороже и лучше самого лучшего цветка в природе» [24]...

К теориям же этим и вел последовательно, неминуемо тот взгляд, который можно назвать односторонне историческим взглядом, взгляд, порожденный односторонним же, но энергическим гегелизмом левой стороны, которая, впрочем, одна и делала что-нибудь после великого философа, одна и разрабатывала оставленное им богатое наследство, ибо правая по замечательной тупости и бездарности ее представителей умела только jurare in verba magistri *, повторяла только слова учителя, держась притом за букву, а не за дух.

Змеиное положение «что есть, то разумно» не могло же, конечно, остаться так, неразвернутым. Надобно было всю наивность Белинского, чтобы ему, этому положению, на слово поверить и написать знаменитую статью о «Бородинской годовщине», которая тем не менее есть статья в высшей степени замечательная как свидетельство нещадной последовательности русского ума и способная увлечь на время кого угодно, потому что она сама написана с глубоким, искренним увлечением [25]... Затем змеиное положение развернуло свой хвост перед сознанием критика и повлекло его в служение вечному духу, меняющему свои формы и сбрасывающему их одна за другою вплоть до самой разумной, в служение прогрессу, одним словом, для которого искусство, наука, история не более как формы, шелуха. Так по крайней мере понято гегелевское развитие левою стороною его учеников — так ли это на самом деле, то есть выходит ли это из глубины самого гегелизма, об этом надобно спросить нашего друга Н. Страхова, который недаром же представлялся некогда г. Антоновичу стоящим перед другим нашим, так сказать, официально признанным философом г. Лавровым и соблазняющим этого последнего гегелевским методом [26]... Читая это, я не мог, между прочим, не пожалеть, что покойный Мейербер к числу различных tentations в 3-м акте «Роберта»: tentation par le jeu, tentation par le vin, tentation par l'amour ** — не прибавил еще tentation par le гегелевский метод [27].

* Клясться словами учителя *(латин.)*.

** Искушения..., искушение игрой, искушение вином, искушение любовью *(франц.)*.

Как бы то ни было, но дело в том, что, признавши прогресс голого разума, Белинский должен был последовательно дойти до положения, что «гвоздь выкованный» и проч., затем до восторгов от социальных тенденций «Парижских тайн», затем до признания упадка в Пушкине, и проч., и проч. Повторяю, что я допускаю возможность того, что он дошел бы, пожалуй, и до «побрякушек», но вместе с тем несомненно для меня также и то, что жизнь, на которую он был страшно чуток и отзывчив как натура поистине гениальная, и в особенности отзывчив тогда, когда эта жизнь или ее стороны заговорили живыми голосами в литературных талантах,— что жизнь, говорю, заставила бы его круто повернуть с дороги. Не закис же бы он в самом деле в западничестве задним числом, как, например, какая-нибудь г-жа Евгения Тур или другие отживающие или совсем уж отжившие писатели наших дней, и не хватило бы у него отсутствия эстетического чутья, которым, то есть не чутьем, а отсутствием-то чутья, так щедро снабжены наши теоретики, чтобы долго выдержать вражду к «побрякушкам». Это была слишком живая, отзывчивая на жизнь и широкая пониманием натура, готовая при всем свойственном даровитым натурам самолюбии на жертвы своим самолюбием до полного самоотречения...

Но в том-то, как я уже сказал, и беда — если действительно, впрочем, есть в этом какая-либо беда,— что школа, порожденная этим последним моментом критического сознания Белинского,— цельного, полного Белинского знать не хочет, что именно эту-то его шелуху до сих пор она и пережевывает и все еще не может нажеваться ее до сытости. Кто-то ведь сострил же про ее адептов, и сострил очень удачно, что Добролюбов, например, писал на основании Белинского и пяти умных книжек, г. Антонович — уже на основании одного Добролюбова, г. В. Зайцев — уже на основании одного г. Антоновича и что придут такие, которые будут писать на основании одного г. Зайцева. Да отчего же и не прийти таким, и даже пусть приходят, пусть высказываются дотла, до точки, до сути. Все же, какие они ни на есть, они жизненнее тех — правда, немногих,— тщетно пытавшихся действовать в покойниках: «Атенее»[28] и «Русской речи»[29], которые хотели бы остановить и свой и чужой кругозор и кругозор самого Белинского на чистом западничестве и которым надобно, как мертвым, предоставить «погребсти своя мертвецы». Уж разумеется, те, кто видят и хотят видеть в Белинском только

социалиста, все-таки ближе к настоящему делу, чем те, которые хотели бы видеть в нем голого западника.

Недаром, конечно, останавливался я долго на Белинском и на различных изменениях его критического сознания. Это критическое сознание столько же наше сознание, сколько наше творчество — творчество Пушкина. Только так как творчество, результат работы сил непосредственных, сил совершенно жизненных, несравненно шире захватом, чем какое бы то ни было сознание, то и не мудрено, что именно об это творчество споткнулось наше критическое сознание в лице Белинского, переходя различные моменты. Сознание может разъяснять только прошедшее — творчество кидает свои, так сказать, ясновидящие взгляды в будущее, часто весьма далекое, набрасывает такие очерки, которые только последующее развитие наполняет красками.

В том-то и существеннейшая разница того взгляда, который я называю органическим, от односторонне исторического взгляда, что первый, то есть органический взгляд, признает за свою исходную точку творческие, непосредственные, природные, жизненные силы; иными словами, не один ум с его логическими требованиями и порождаемыми необходимо этими требованиями теориями, а ум и логические его требования *плюс* жизнь и ее органические проявления. Логические требования голого ума непременно так или иначе достигают своих в данную минуту крайних пределов и непременно поэтому укладываются в известные формы, известные теории. Прилагаемые к быстротекущей жизни, формы эти оказываются несостоятельными чуть что не в самую минуту своего рождения, потому что ведь они сами, в сущности, суть не что иное, как результаты сознанной, то есть прошедшей, жизни, и к ним как нельзя более прилагается глубокий стих из глубокого стихотворения Тютчева «Silentium!»

Мысль изреченная есть ложь...

И между тем, однако, знаешь ли, что я подчас дорого бы дал за наивную веру теоретиков в непогрешимость логических выкладок голого ума? Живется с теориями гораздо спокойнее и даже мыслится легче, то есть коли ты хочешь — рутиннее, но зато не в пример легче — разумеется, в пределах той ограды, которую ставит теория. Что такое жизнь и ее явления для теоретика? Лезут под теорию — прекрасно; не лезут — режь или растягивай: «секи-руби!» как говорят

мои старые приятели-цыгане, стреножа лошадей и долотом переделывая им зубы из старых на молодые. Крупно слишком известное жизненное явление, ну, положим, например, как в наше время Островский и его деятельность, так что нельзя обойти этого явления,— употреби добролюбовский кунштюк, то есть возьми в жизненном явлении такую его сторону, которая лезет под теорию,— и дело сделано [30]. Формула «темного царства» совершенно помирила, например, в этом случае теорию с Островским и, к сожалению, даже самого Островского — хоть внешним образом — с теоретическим лагерем, так что и его «Минин» к немалому удивлению всех мало-мальски мыслящих читателей явился в органе теоретиков. А впрочем, что же? При тебе ведь, кажется, был как-то, года полтора назад, разговор о «Минине», в котором один из адептов школы (правда, уж из самых дурашных) находил отрицательную манеру изображения и сатирический элемент в известном легендарном явлении, о котором рассказывает Минин, и чуть ли не в аскетическом лиризме Марфы Борисовны... Нашелся тоже господин (из «лихачей» покойного «Современного слова» [31]), который со всеусердием обругал Льва Краснова как представителя «темного царства», и другой господин, который по поводу гульбы *образованной* Татьяны Даниловны [32] с пустым барчонком написал, с выписками ни к селу ни к городу чуть ли не из Молешотта, целое рассуждение о женской эмансипации и наикрасивейшим образом озаглавил свою изумительно ерундистую статью названием «Любовь и нигилизм» [33]... Вообще подвиги теоретиков в последние два года заставили бы наконец Купидошу Брускова воскликнуть:

Изумлю мир злодей*ства,*
И упокойнички в гробах спасибо ска*жуть,*
Что умерли... [34]

Если бы самый даровитый из них — даже, правду сказать, единственно даровитый из них г. Писарев — не разрешил загадки, как я упомянул уже выше.

Теперь дело разъяснилось окончательно. Дело не в «побрякушках» Пушкина и не в «пошлости» некоторых его стихотворений (как, например, «Герой»), дело вовсе не в «темном царстве», якобы все только сатирически изображаемом Островским,— дело в деле, то есть в том, что:

1) *Искусство* — вздор, годный только для возбуждения

спящей человеческой энергии к чему-либо более существенному и важному, отметаемый тотчас же по достижении каких-либо положительных результатов.

2) *Национальности,* то есть известные народные организмы,— тоже вздор, долженствующий исчезнуть в амальгамировке, результатом которой должен быть мир, где Луна соединится с Землею.

3) *История* (это было уже года два назад совершенно ясно сказано) — вздор, бессмысленная ткань нелепых заблуждений, позорных ослеплений и смешнейших увлечений.

4) *Наука* — кроме точной и положительной стороны, выражающейся в математических и естественных знаниях,— вздор из вздоров, бред, одуряющий бесплодно человеческие головы.

5) *Мышление* — процесс совершенно вздорный, ненужный и весьма удобно заменяемый хорошей выучкой пяти — виноват! — шести умных книжек.

«А все-таки вертится!» — повторит невольно галилеевские слова всякий человек, привыкший к зловредному процессу мышления. Ведь и эти результаты, в конце концов отрицающие значение мышления, суть все-таки результаты мышления, какого там ни на есть, но все-таки мышления, а не пищеварительного же процесса. («А может быть, и пищеварительного процесса?» — просишь ты опять вставить замечание.)

Известные «обобщения», до которых так не охочи адепты нашего нигилизма, которых они бегают и боятся, как черт ладану, тем не менее присутствовали при зарождении их теорий. Для того даже чтобы сказать «я лягушек режу» или «я мыло варю», нужно известное обобщение, хотя и отрицательное, а именно возведение в принцип неверия в какое-либо другое познавание, кроме почастного познавания. Самые слова эти не искренние у Базарова и детски пошлы у его пародии. В устах Базарова они просто прикрывают некоторое умственное отчаяние, отчаяние сознания, несколько раз обжигавшегося на молоке и приучившегося вследствие этого дуть на воду, оборвавшегося на нескольких несостоятельных системах, стремившихся — хоть и грандиозно, но не совсем успешно — охватить одним принципом целую мировую жизнь. Такой момент сознания, представляемый идеальным Базаровым и идеальным же нигилизмом, совершенно понятен, имеет совершенно законное место в общем процессе человеческого сознания — и вот почему, от

души смеясь над фактами, то есть над тем или другим из дурашных представителей так называемого нигилизма, я никак не позволю себе смеяться над самою струею, над самым веянием, которые — удачно там или нет — окрещены этим прозванием,— еще менее способен отрицать органически-историческую необходимость этой отрыжки материализма в новых формах. Но что эта органически необходимая отрыжка — не более как момент, в этом тоже не разуверят меня никакие мечты о белых Арапиях [35].

Мышление, наука, искусство, национальности, история — вовсе не ступени какого-то прогресса, вовсе не шелуха, отметаемая человеческим духом тотчас же по достижении каких-либо положительных результатов, а вечная, органическая работа вечных же сил, присущих ему, как организму. Дело, кажется, очень простое и ясное, а ведь вот и о нем приходится толковать в наше время как о чем-то совершенно новом... а ведь совсем, кажется, простое и ясное дело, до того простое и ясное, что самый органический взгляд, из этого дела непосредственно вытекающий, есть не что иное, как простой, не-теоретический взгляд на жизнь и ее выражения или проявления в науке, искусстве и истории народов.

Ведь если, например, допускать прогресс в том смысле, в каком *намеренно* допускают его мыслящие и совершенно *наивно* дурашные адепты школы, выйдет по приложению, например, к искусству, что Гомера не стоит и не следует читать после Шекспира, Шекспира же после, положим, Гюго, Гюго после Помяловского и т. д., то есть до бесконечно малых величин, вроде поэтика, который ухитрился заставить спать силы гражданина в какой-то долине; или по приложению к мышлению, например, что ничего не стоит читать, кроме Бюхнера, до тех пор, пока не явится еще что-нибудь поудачнее, что г. В. Зайцев далеко опередил Белинского и т. д. Да, я вполне убежден, что наивные, то есть дурашные, адепты даже нисколько не испугаются таких результатов, а старшие, riant dans leur barbe *, конечно, не посмеют остановить их азарта, а если посмеют, так получат такую же нахлобучку от даровитейших из младших, какую получил недавно от г. Писарева глава наших «Абличителей» г. Щедрин [36]. Так и следовало, и прав г. Писарев, взялся за гуж,— можно сказать г. Щедрину,— не говори, что не дюж, или «не

* Смеясь исподтишка *(франц.)*.

виляй хвостом», по его собственному любимому выражению. Как бы ни были забавны результаты, тот, кто вел к ним, должен им подчиняться, или... что труднее для самолюбия, свернуть с дороги.

По приложению, например, к истории идея прогресса, как понимает ее школа, даст тоже результаты прелюбопытные. Жаль только, что, в сущности, они представят очень мало нового и повторят только «La philosophie de l'histoire» * аббата Базена (один из тысячи псевдонимов фернейского старика) да «Essai sur les moeurs et l'esprit de nations» **[37], без остроумия, которое до сих пор так и бьет ключом из этих страшно талантливых книг.

Но повторяю: как бы забавны ни были результаты, они достигнуты, как достигнуты были они некогда голым западничеством в его раболепстве перед 1) германо-романским племенем и 2) централизациею — раболепстве, доведшем последовательно покойный «Атеней» до милой апофеозы австрийского жандарма[38], яко просветителя *диких* славянских племен, и — увы! — еще прежде доводившем увлечение Белинского до предпочтения турок как государства *организованного сброду* наших несчастных, угнетаемых ими и в вере и в быту собратий[39]. Увлечение Белинского, нет сомнения, сменилось бы иным и столь же пламенным увлечением; покойник «Атеней», думавший жить задним числом,

...напрягся, изнемог,

по выражению единственного, вероятно, как собственная исповедь помещенного им стихотворения, и скончался самою тихою смертью. Наследница его идеи «Русская речь», «орган женского ума», тщетно дожевывала старческими зубами пищу, недожеванную «Антенеем»; ее не спас от падения даже «великий Феоктистов»[40]... Над ней и над ее падением смеялись и Абличители и теоретики, смеялись совершенно наивно, нисколько не подозревая, что смеются над самими собою в своем будущем, совсем позабывши в пифическом азарте, что у них со старым отжившим направлением одни и те же исходные точки, что перед ними стоят одни и те же, в сущности, идеалы, что они просто-напросто порождены даже как необходимое логическое последствие отжившим западничеством.

* «Философию истории» *(франц.)*.

** «Опыт о нравах и духе народов» *(франц.)*.

Как у них же, и у западников были адепты мыслящие и адепты «дурашные», готовые, выпучив глаза, биться лбом в стену. Помню я один разговор мой с одним из таковых лет за пятнадцать тому назад, разговор столь же назидательный, как вышеприведенный об отрицательной манере в «Минине». Вышла только что аксаковская драма «Освобождение Москвы»; юный, крайне тупой, но зато крайне же и послушный старшим, за послушание прозванный даже *валеткой* адепт никак не мог понять, *чтó* меня интересует в этой вещи, пренаивно ораторствовал на тему о неразвитости, грубости, дикости нашего древнего быта, и когда я его стал доспрашивать: а что, дескать, как, по вашему мнению, ведь Ляпунов-то, например, и Минин были люди не малые?..— с наивнейшим азартом отвечал: «Какие же люди могут быть в животненном быту?»

Подобные разговоры, как этот и прежде мной приведенный разговор о Минине, драгоценны, и их нельзя, их не следует забывать. Возражение, что подобного рода наивными проговорками обоврались «дурашные», не имеет силы, потому: что ж бы сказали не дурашные-то, старшие-то, приводимые к крайним логическим граням?.. Непременно то же самое должны бы были они сказать — или повернуть с дороги.

Но вот еще, как нечто вроде среднего термина, приходит мне на память разговор уже не с дурашным, а с одним из старших по поводу факта, столь же знаменательного в своем отношении, как знаменателен Минин (для меня по крайней мере) в художественном и как была знаменательна аксаковская хроника в чисто историческом. Вышла, кажется в 1854 году, книга, вероятно, тебе не безызвестная, пережившая в один год три издания и облетевшая всю простую, здоровую и здорово читающую Русь, книга глубоко искренняя, полная силы и неотразимого обаяния, о которой еще будет толк не раз в этих письмах,— это «Хождения и странствия инока Парфения» [41]. Вся серьезно читающая Русь, от мала до велика, прочла ее, эту гениально талантливую и вместе простую книгу,— немало может быть нравственных переворотов, но, уж во всяком случае, немало нравственных потрясений совершила она, эта простая, беспритязательная, вовсе ни на что не бившая исповедь глубокой внутренней жизни. На людей, которых уж никак нельзя заподозрить в аскетических наклонностях, но которые только что не сузили в угоду теориям своего нравственного и эстетического

захвата, а предпочли лучше при недостатке какой-либо веры остаться дилетантами, как покойный Дружинин, как В. П. Боткин, она произвела почти то же неотразимое обаяние, и по крайней мере с художественной точки зрения они оценили ее «в точности» и до тонкости, что и высказалось в статье о ней Дружинина в «Библиотеке» [42]. Появление ее совпадало с появлением «Семейной хроники», и по искренности своей это были явления действительно однородные, только книга смиренного инока и постриженника горы Афонской была, сказать правду, и шире и глубже захватом и даже оригинальнее, ибо великолепная эпопея о Степане Багрове, несмотря на свои великие достоинства, все-таки ни более ни менее как самое разумное последствие «Хроники» семьи Гриневых, наполнение красками и подробностями очерка, оставленного нам в наследство величайшим нашим художником, Пушкиным-Белкиным,— а корней книги отца Парфения надобно было искать гораздо дальше в прошедшем, в хождении Барского [43], Трифона Коробейникова [44] — и еще, еще дальше, в хождении паломника XII века игумена Даниила [45]; талантливей и сильнее всего этого исчисленного мной своего предшествовавшего, она тем не менее была последним его звеном, ударила в последний раз, может быть, но могущественно по одной из самых глубоких струн души русского человека, по той аскетической струне, которая создала изумительно поэтические обращения к «матери-пустыне» — изумительное же поэтическое миросозерцание духовных стихов. Такую-то струну захватывала книга смиренного инока и постриженника горы Афонской. Вещь высоко талантливая и притом своеобразно талантливая, она была, кроме того, вещью совершенно народною. Вышедший из раскола,— стало быть, несмотря на выход, сохранивший то, что в расколе нашем дорого, что заставляет нас подчас ценить его, может быть, дороже, чем он на самом деле стоит,— его, так сказать, растительную, коренную связь с бытовыми старыми началами,— инок Парфений как будто сохранил что-то от живой энергической речи протопопа Аввакума — или, лучше сказать, своеобразная же, как и самый талант, речь его представляла какую-то странную и, пожалуй, пеструю, но обаятельно наивную и живую смесь книжного (и даже невежественно книжного) языка с живым народным... Главным же образом она, эта огромный успех имевшая книга, служила нагляднейшим фактом неразрывности органической народной жизни от XII столетия до половины

XIX, цельности, неприкосновенности духовных начал — именно потому, что сама она была нечто не деланное, а растительное, как легенда, гимн, песня.

Этот бы факт, кажется, и должен был броситься прежде всего в глаза всякому мыслящему человеку: он должен был бы при нормальном движении мышления крепко заставить его задуматься и послужить для него исходною точкою для его дальнейших созерцаний или изображений народа и народного быта... Кажется, ведь так? Как ты думаешь?

Ну, на деле у «мудрых мира сего» выходило не совсем так. Я был, разумеется, весь под влиянием этой удивительной книги, носился с нею, что говорится, «как курица с яйцом», и знакомством с ней мне были обязаны Дружинин и Боткин. На меня даже на время аскетическое настроение напало, чему ты, конечно, зная мою ну хоть головную, если не сердечную отзывчивость, нисколько, конечно, не удивишься... В таком настроении случилось мне приехать из Москвы в северную Пальмиру, и на одном из литературных вечеров, провождавшихся большею частью до ужина в слушании давно всем известных скандальных анекдотов покойного П — ва [46], а за ужином в глумлениях над среброкудрым старцем Андреем [47], довелось мне завести речь о книге отца Парфения с человеком, которого я, судя по его деятельности, мог считать более компетентным судьею в отношении к народу и его быту, который тогда не только одни губернские сплетни рассказывал, но подчас к народу сильное сочувствие высказывал и даже раскольников с некоторым знанием дела изображал, да и притом честно [48], а не ерыжно, как один знаток их быта [49]... Компетентный господин в ответ на мою речь выразил только опасение насчет вреда подобных книг, что она, дескать, не развила бы слишком аскетического настройства. Господи боже мой! Да в какую нормально устроенную человеческую голову — тем более в голову такого умного человека, каков был мой собеседник,— придет опасение, что после чтения книги инока Парфения все в пустынножительство ударятся? Ведь это надо сделать, сочинить в себе! Ведь самый строгий религиозный взгляд не полагает как требования непременного аскетизма. Ведь по самому строжайшему же религиозному идеализму пустынножительство, аскетизм суть явления не требуемые, а только существующие во свидетельство возможности достижения идеала...

Тогда я готов был сказать (но не сказал) моему собеседнику вот что: «Не бойтесь за человечество, что оно все уйдет

в пустыни и дебри, но бойтесь за него, когда совершенно пусты будут пустыни и дебри, когда оборвется эта струна в его организме, заглохнет эта ненасытная жажда идеала, высшего, бога, влекущая подчас в пустыни и дебри...»

Теперь я не скажу этого, ибо слишком твердо убежден, что никогда эта струя не иссякнет, эта великая жажда не насытится, но в виде поучения извлеку из приведенного разговора то, что не учить жизнь жить по-нашему, а учиться у жизни на ее органических явлениях должны мы, мыслители, что́ именно в конце концов и составляет основной принцип органического взгляда.

Этим я заканчиваю свое первое к тебе письмо. Понравится оно тебе — пойдем дальше; не понравится — бросим.

Письмо второе

> Читал ли ты? есть книга...
> *Репетилов*

Да! именно вопросом «читал ли ты? есть книга...» начинаю я второе письмо к тебе. И странен, конечно, покажется тебе этот вопрос, особенно когда я назову книгу, о которой спрашиваю, и странно тоже покажется, может быть, тебе, почему именно об этой книге я спрашиваю.

Книга — ни больше ни меньше как книга о Шекспире Виктора Гюго, того самого слона, которого не заприметили, забыли на Шекспировом юбилее — да не у нас, а в Англии, того самого, который дал литературным направлениям нашего века один из самых могущественных толчков, чье слово за обиженных природою и жизнию, сказавшись сначала великим художественным типом Квазимодо, завершилось глубокомысленным и пламенным, но все-таки рефлективным сочинением фигуры Вальжана, того самого поэта, который любил и любит преимущественно в уродстве ли нравственном (Лукреция, Машенька де-Лорм) или физическом (Квазимодо, Трибуле), в унизительных ли социальных положениях (Рюи Блаз) [50] добиваться от души человеческой ее вечных святынь и лирически торжествовать их цельность и неприкосновенность, их победу надското-человеком, того самого пожираемого жаждой идеала, хотя идеала перед собой и не имеющего Гюго, которому чернь литературная при-

писывала между прочими нелепостями две нелепых формулы: «le beau c' est le laid» и «l'art pour l'art» *...

Все это, пожалуй, и так, скажешь ты, но «к чему же гибель сия бысть?» — к чему же, дескать, ты заговорил и о книге Гюго и о нем самом, когда собрался парадоксальными принципами органической критики проверять исторический ход нашего умственного и нравственного развития, выразившегося в преемстве различных литературных направлений?

Но ведь нет тоже действия без причины, по крайней мере так думалось всеми, кроме Стюарта Милля, предполагающего возможность и таких миров, где действие не связано с причиной, и доселе, несмотря на Стюарта Милля [51], большею частию мозгов человеческих *так* думается. Не имея поводов предполагать в тебе особенного сочувствия к логике весьма, впрочем, замечательного английского мыслителя, я надеюсь, что ты и в моем начале предположишь какую-либо причину.

Ну и утешься... Причин две целых. Одна — самая книга; другая — впечатление, которое книга должна по законам человеческого мышления сделать на *наших, собственно наших, доморощенных* мыслителей.

Книга сама по себе — гениальное уродство, в котором о самом Шекспире едва ли найдется листа два печатных, книга по постройке чудовищная и обманывающая читателя на каждом шагу, книга, где напрасно стал бы кто искать обычной учености и где найдет он громаднейшую, неимовернейшую ложь там, где вовсе ее не ожидает; где увидишь, как справедливо заметил в своей первой статье о Шекспире один из молодых друзей наших [52], бессознательные и обусловленные национальностью автора пропуски целых полос шекспировского творчества, как, например, мир его исторических драм, и найдешь глубочайшие прозрения в областях, которые рыты и перерыты разными мыслителями. Таков, например, анализ натуры Гамлета и пластов, лежащих в ней один на другом; разъяснение созерцания Гамлетом жизни сквозь пласт ошеломившего его сверхъестественного события; и пребывания героя в каком-то полуопьянелом, полуясновидящем состоянии,— такие найдешь, говорю, прозрения, что двадцать пять немецких профессоров засиживай такую область — все вместе в двадцать пять лет не выдумают такой глубокой и вместе простой мысли. Ну хоть

* «Искусство для искусства» *(франц.).*

бы, например, глубокое историческое разъяснение двойственности действия — одного основного и сильного, другого как бы рефлектирующего первое и пожиже (Лир и Глостер) — общим характером двойственности творчества времен Реставрации. Или хоть бы прелестнейшее — да мало того прелестнейшее — гениально вернейшее и глубочайшее сравнение громадной постройки трагедии о Лире, как о подставке для парящего над нею светлого образа Корделии, с постройкою Севильского собора какого-нибудь, которого громада — в сущности, подставка для парящего над ним ангела. Вот эти-то проблески молний гения в насиженных сотнями филистеров местах и замечательны особенно в странной книге по отношению к Шекспиру, хотя, с другой стороны, нисколько не удивительны тому, кто видит в Гюго величайшего выразителя современного западного человечества. Одним каким-нибудь словом Гюго херит обтрепанного, засиженного «героя безволия» Гамлета, сочиненного немцами; восстановляет полный мрачной поэзии шекспировский английски-сплинический образ; каким-нибудь словом вроде «Romeo — ce Hamlet de l'amour» * херит он какой-то полубабий образ, созданный потребностями итальянских композиторов и досугом филистеров, и делает совершенно понятным, что и великорослый мужчинища Макреди и неловкий мужик Мочалов играли (да еще как!) Ромео; возвращает фигуре шекспировского героя тот зловещий свет, которым облита она с третьего акта трагедии... Да это я так наугад, на выдержку беру, а мало ли *любопытных* штук найдется в крайне *любопытной* уродливой книге!

Потому повторяю: она хоть и уродство, да гениальнейшее из гениальных.

Но прежде всего тем ужасно любопытна эта книга, что она, как книги Карлейля, проникнута верой, жаждою и пламенным, хотя тщетным исканием идеала полна.

А уж как в искусство-то верит — ведь это просто, с точки зрения наших, собственно, наших доморощенных мыслителей, должно быть просто «смеху подобно»! Страшнейшей эрудицией и остроумнейшими сближениями Гюго, например, на нескольких страницах доказывает, как вечно и неперменно искусство и как — боюсь вымолвить — все ветреничала, менялась наука... А как против живота-то, или попросту брюха, столь дорогого нашим, собственно, нашим

* «Ромео — этот Гамлет любви» *(франц.)*.

доморощенным мыслителям, вопиет... Нет... я не удержусь, я выпишу эту удивительную тираду о брюхе по поводу *Рабле*.

«У всякого гения есть свое изобретение или открытие. Рабле тоже нашел находку — брюхо. Есть змей в человеке, это желудок. Он искушает, предает и наказывает. Человек, существо единое как дух и сложное как человек, получил для себя в земную задачу три центра: мозг, сердце, брюхо... каждый из этих центров священ по великому свойственному ему назначению: у мозга — мысль, у сердца — любовь, у брюха — отчество и материнство. Ferri ventrem *, говорит Агриппина. Катерина Сфорца, когда ей грозили смертию детей, находящихся у врага в залоге, показала брюхо с зубцов Риминийской крепости и сказала врагу: «Вот откуда выйдут другие». В одну из эпических конвульсий Парижа женщина из народа, стоя на баррикаде, показала войску голое брюхо и закричала: «Бейте своих матерей!» Солдаты издырявили пулями это брюхо. У брюха есть свой героизм; но от него же ведь истекают в жизни разврат, в искусстве — комедия. Грудь — где сердце — имеет вершиной голову: оно же — фаллус. Брюхо, будучи средоточием материи,— в одно и то же время и наслаждение наше и опасность: оно содержит в себе и аппетит, и пресыщение, и гниение. Привязанности и сочувствия, прививающиеся к нам в нем, подвержены смерти: эгоизм сменяет их. Внутренности весьма легко изменяются в кишки. Но когда гимн опошляется, когда строфа обезображивается в куплет, дело печальное. Зависит это от скотины, которая в человеке. Брюхо, в сущности, и есть эта скотина. Падение, по-видимому, его закон: что́ вверху начинается песнью песней, то внизу кончается гнусностью. Брюхо — животное, это свинья. Один из отвратительных Птоломеев прозывался «брюхо», Physcon. Брюхо для человечества — страшная тяжесть: оно ежеминутно нарушает равновесие между душой и телом. Оно пятнает историю. Оно ответственно за все почти преступления. Оно вместилище пороков. Оно указывает Тарквинию ложе Лукреции, оно кончает тем, что заставляет рассуждать о соусе под рыбу этот сенат, который ждал Бренна и ослепил изумлением Югурту. Оно дает совет разорившемуся развратнику Цезарю перейти Рубикон. Перейди Рубикон — как с долгами-то отлично расплатишься! Перейди Ру-

* Буквально — «носить живот», переносн. — «быть беременной» (*латин.*).

бикон — женщин-то сколько будет! Обеды-то какие! И римские солдаты входят в Рим с криком: Urbani! claudite uxores; moechum calvum adducimus * (граждане! запирайте жен...). Аппетит развращает разумение. Похоть сменяет волю. Сначала, как и всегда, еще есть некоторое благородство. Это оргия. Есть оттенок различия — напиться и нахлестаться. Потом оргия превращается в кабачный загул. На месте, где был Соломон, очутился Рампоно. Человек стал штофом водки. Внутренний поток темных представлений топит мысль; потонувшая совесть не может более подать знака пьянице-душе. Оскотение совершилось. Это даже уж и не цинизм: пустота и скотство. Диоген исчез; осталась только его бочка. Начинают Алкивиадом, а кончают Трималкионом. Довершено. Ничего больше: ни достоинства, ни стыда, ни чести, ни добродетели, ни ума: животненное наслаждение напрямки, грязь наголо. Мысль распадается в усыплении; плотское потребление поглощает все: не выплыло даже и остатков великого и властительного творения, обитаемого душою; да простят нам это слово — брюхо съело человека. Конечное состояние всех обществ, в которых померк идеал. Это выдается за счастие и называется округлением. Иногда даже философы ветрено помогают этому унижению, влагая в учения материализм, живущий в совестях. Это приведение человека к ското-человеку — великое бедствие. Его первый плод — видимая подлость везде, на всех верхах: продажность судьи, симония жреца, кондотьерство солдата. Законы, права и верования — навоз. Totus homo fit excrementum **. В XVI веке все учреждения прошлого до того дошли. Рабле схватывает это положение; свидетельствует его; отмечает это брюхо, которое — мир. Цивилизация — только масса; наука — материя; религия ожирела; у феодализма не варит желудок; у королевской власти отдышка. Рим, старый разжиревший город,— здоровье это или болезнь? Может быть, это просто толщина, может быть — водяная; вопрос. Рабле, медик и жрец, щупает пульс у папства. Он качает головой и разражается смехом. Оттого ли, что жизнь он нашел? Нет, оттого что почувствовал смерть. Оно почти умирает. Когда Лютер преобразует, Рабле грохочет. Который быстрее идет к цели? Рабле грохочет над монахом, грохочет над кардиналом, грохочет над папой: смех пополам с хри-

* Граждане! запирайте жен; мы ведем лысого развратника *(латин.)*.

** Весь человек становится калом *(латин.)*.

пеньем. Погремушка звонит в набат. Ну что же? Будем смеяться. Смерть сидит за столом. Последняя капля пьется с последним вздохом. Агония на пиру, да ведь это отлично. Старый мир пирует и лопается. И Рабле воцаряет династию животов: Грангузье, Пантагрюэля и Гаргантюа. Рабле — Эсхил жранья, что́ не мало, когда подумаешь, что жрать значит пожирать, что помойная яма стала бездной. Ешьте же, милостивые государи, пейте и кончайтесь. Жизнь — песня, смерть — ее припев. Другие вырывают для развращенного рода человеческого подземные страшные темницы; насчет подземелий этот великий Рабле своего мнения и довольствуется погребом. Эту вселенную, которую Дант сослал в ад, Рабле запирает в кухню. В этом и вся его книга. Семь кругов Алигьери сжимают эту громадную винную бочку. Взгляните внутрь, вы их там увидите в виде семи смертных грехов. Папство умирает от неварения желудка — Рабле выкидывает коленце. Коленце Титана. Пантагрюэлевская радость грандиозна не меньше юпитеровской веселости. Челюсть против челюсти, челюсть феодальная и сацердотальная * жрет — челюсть Рабле смеется. Кто читал Рабле, у того вечно перед глазами строгая очная ставка: на маску теократии сурово, пристально глядит маска комедии!..»

Надеюсь, по свойственной тебе чуткости ты опять-таки подразумеваешь, что не без намерения сделал я эту длинную выписку, не без причины усердствовал переводить с возможной точностью эту мрачную, своеобразно колоритную, возвышеннейшую по мысли и до цинизма, свойственного гениям, нагую картину.

Вот бы «пища сатирическому уму» наших пророков брюха, подумал я, даже и в первый раз читая это место. Не смешно ли, в самом деле? Человек против брюха вооружается! Да мало того: человек потом в принцип обращает, что искусство должно стремиться к перестановке человеческого средоточия из брюха в сердце и мозг; человек наивнейшим и вместе наглейшим образом верит и на основании крайней веры проповедует, что для масс «хлеб животный», подаваемый небом в виде стремления к идеалу, выражающемуся в искусстве, чуть ли не важнее обыкновенного хлеба...

«Душа человеческая», говорит еще Гюго в другом месте своей книги,— и это очень стоит сказать в настоящую минуту,— еще более нуждается в идеальном, чем в реальном.

* От франц. sacerdotale — священническая.

«Реальным только живется — идеальным существуется. Угодно ль знать разницу? Животные живут — человек существует.

Существовать — это понимать. Существовать — это улыбаться настоящему, это смотреть выше стены на будущее. Существовать — это иметь в себе весы и весить на них добро и зло. Существовать — это иметь укорененными в сердце справедливость, истину, разум, преданность, честность, искренность, здравый смысл, право и долг. Существовать — это знать, чего стоишь, что́ можешь, что́ должен. Существование — это совесть. Катон не вставал перед Помпеем. Катон существовал.

Словесность посвящена в тайны цивилизации, поэзия посвящена в тайны идеала. Вот почему словесность — потребность обществ. Вот почему поэзия — жажда души.

Вот почему поэты — первые воспитатели народа.

Вот почему надо переводить, растолковывать, издавать, печатать, перепечатывать, литографировать, стереотипировать, раздавать, выкрикивать по площадям, разъяснять, читать, распространять, давать всем, продавать дешево, продавать только что за свои, продавать ни за что, наконец, всех поэтов, всех философов, всех мыслителей, всех выразителей величия души».

Анахронистическим, смешным, даже вредным и потому достойным всякого порицания и даже преследования явлением должна быть книга великого западного поэта с точки зрения материалистов-мыслителей, если действительно брать всурьез эту точку, помимо таинственной и намозолившей глаза фразы «когда настанут новые экономические отношения».

Вопрос, конечно, прежде всего о том: можно ли брать всурьез эту точку и сами они берут ли ее всурьез? Но если только хоть in abstracto*, хоть для шутки, на минуту даже взять всурьез исходные точки того странного брожения, которое, пожалуй, может быть окрещено известными выражениями Гоголя: белиберда, Андроны едут, сапоги всмятку, то есть если взять всурьез как нечто установленное, догматическое, и литературный терроризм г. Варфоломея Зайцева, и отречение талантливого г. Писарева от искусства и литературы, «как от сатаны и всех дел его», и изумительные экономические «андроны» г. Соколова, и «сапоги всмятку» г. Антоно-

* Отвлеченно (*латин.*).

вича[53]... на основании всего этого книги, подобные книге Гюго, должны быть позорно обличаемы, преследуемы, осмеиваемы — даже позоримы.

Ну вот почему я и обратился к тебе прежде всего с вопросом Репетилова:

Читал ли ты? есть книга...

и ты, пожалуй, мог бы мне ответить репликой Чацкого:

А ты читал? задача для меня! —

потому что вы все, и ты, и С., и А., и Д.[54], упрекаете меня нередко в том, что я мало читаю современного, мало слежу за «знамениями времени». Ну каюсь, я точно весьма многого не читал, что писали г. Чернышевский, г. Антонович, даже покойный Добролюбов,— многого очень и не знаю; но я решительно не думаю, чтобы я был в потере: я с наслаждением читаю гг. Варф. Зайцева, Шелгунова[55], белиберду г. Соколова, вопиющие «андроны» г. Г — фова[56], автора изумительнейшей статьи «Любовь и нигилизм», читаю тех, которые писали *на основании* означенных мыслителей и которые, если опять-таки брать всурьез исходные точки «андронического» учения, пошли несравненно дальше; потому те ведь и правее, кто новее, и за ними будущее, как недавно выразился г. Писарев. То есть если идти еще дальше, то, собственно, будущее за еще будущими и т. д. usque ad infinitum.

Явное дело, что всех сих *наших, собственно, наших доморощенных* мыслителей я вызываю смеяться над книгой великого поэта, и, если они принимают всурьез свои исходные точки, они должны глумиться над нею.

Надо всем в ней они должны глумиться: и над основною ее мыслию, над признанием за искусством величайшего и важнейшего значения в жизни человечества, и над верою в душу человека, и над пожирающею всю ее, эту книгу, жаждою идеала, и над ее мистически пантеистическими фомулами, над этим царящим в книге об «Иове и над головою его «страшным солнцем Аравии, воспитателем чудовищ, увеличивателем зол, обращающим кошку в тигра, ящерицу в крокодила, свинью в носорога, ужа в боа, крапиву в кактус, ветер в самум, заразу в чуму»[57], над этими типами, «новыми Адамами», и, наконец, над этою пламенною верою в безграничность жизни и ее творчества.

«Нет,— обращается к ней поэт,— ты не кончена. Нет перед тобою преграды, предела, границы; нет у тебя око-

нечности, как у лета зимы, как у птицы усталости, как у водопада бездны, как у океана полюсов, как у человека могилы. Ты не имеешь оконечности. Не тебе можно сказать: «не пойдешь далее»; а ты говоришь это. Нет! Ты не истощаешься. Нет! Твоя количественность не умаляется; глубина твоя не мелеет; творчество твое непрекратимо. Нет! Неправда, что в твоей необъемлемости виднелась уже прозрачность, возвещающая конец, чтобы сквозило за тобою что-то, что уже не ты. Что-то? Но что же? Препятствие. Препятствие чему? Препятствие творчеству! Препятствие имманентному! Препятствие самосущему! Какая дичь!

Когда ты слышишь людские речи: «Вот до чего, дескать, только может дойти жизнь. Не требуйте от нее большего. Там-то вот началось — тут-то вот останавливается. В Гомере, в Аристотеле, в Ньютоне она дала вам все, что у нее было. Оставьте же ее в покое теперь. Она вся вылилась. Не начинать же сначала. Могла сделать раз — не может два раза. Вся она истратилась вот на такого-то человека. Нет уже достаточно безграничного, чтобы создать подобного человека»,— когда ты слышишь все это, если бы, как они, была ты человеком, ты усмехнулась бы в своей страшной глубине; но ты не в страшной глубине — ты любовь, и у тебя нет усмешки.

Чтобы ты поражена была охлаждением! Чтобы ты престала! Чтобы ты прервалась! Чтобы ты сказала: стой! Ты!.. Чтобы ты должна была отдыхать! Нет! Каков бы ни был человек, ты ведь жизнь. Если этой бледной толпе живущих есть чему удивляться или чего пугаться перед лицом неведомого, так тому и того разве, что не видать, когда иссякнет творческая сила, когда обесплодеет вечно рождающая способность; тому и того, что вечно стремятся одно за другим изумляющие явления. Ураган чудес веет бесконечно. День и ночь феномены в тревоге возникают вокруг нас отовсюду и,— что есть не меньшее чудо,— не возмущая величавого покоя Верховного бытия. Тревога эта — гармония.

Громадные концентрические воды всемирной жизни не имеют берегов».

С особенной *сластью* привожу я эти восторженные гимны жизни, хотя, конечно, знаю хорошо и слабую их сторону. Слабая сторона, впрочем, не внутреннее глубокое их содержание, а внешняя, излишне напряженная, страстная форма выражения. Но таков уж западный человек, таковы и его представители в мысли и чувстве. Таков, несмотря на

математическую точность формул в первоначальной своей системе, светоноснейший мыслитель Запада Шеллинг, таково и совершенно параллельное ему в области искусства явление, называемое Виктором Гюго, таково и светозарное отражение лучей Шеллингова гения на англосаксонской почве, называемое Карлейлем. Есть нечто стихийное, порою бессознательное, как стихия, порою даже темное, как бездна, в этих параллельных, конгениальных отражениях великого света, воссиявшего в начале века идеею натурфилософии и далеко еще не закончившего свою громадную задачу, которой бессознательно служили и служат: и голая диалектика логического мышления гегелизма, приведшая к «все — ничто», к «абсолютному ничто», и слепой материализм, свирепствующий в наше время. Недаром же, конечно, умы истинно глубокие — хоть бы у нас покойный Хомяков и его школа, и глубокомысленный, отчасти тоже несколько стихийный А. Бухарев, автор наделавшей много шуму (но не about nothing *) книги [58],— видят в самых крайних его проявлениях не дело тьмы, как г. Аскоченский, а бессознательное служение свету [59]...

То стихийное, о чем упомянул я как о характеристической черте высших носителей настоящих «знамений века», не вредит им, впрочем, нисколько. Оно есть вместе и то жизненное в них, что Шеллинга, изведшего, с одной стороны, всю природу из абсолютного (в натурфилософии), и с другой — отождествившего абсолютное с природой (в системе трансцендентального идеализма), заставило не удовлетвориться, как удовлетворялся Гегель, красивой логической постройкой и идти далее... И тот же, кто скептические сомнения строгого критика Канта насчет несостоятельности человеческого разума порешил простейшим положением, что ножик не может сам испробовать, остер он или туп, тот же, кто из разума и его логики построил природу, отождествил разум с природою, то есть, другими словами, разум вывел из природы и в последней формации своей единственно мироохватывающей системы остановился в немом благоговении перед безграничною бездною жизни, порешивши логический гегелизм тоже простым положением, что потенция, заключенная в пределах человеческого черепа, конечно, односущественна с потенциею, разлитою в безграничном, но не адекватна (не в версту, по-хомяковски) ей в проявлениях, ибо

* Из ничего (*англ.*).

правильные сами по себе выводы потенции при столкновении с веяниями вечной жизни подвергаются совершенно нежданным видоизменениям, подвергаются действию иронии любви безграничной жизни[60]....

Я и в первом письме напирал в особенности на безграничность и неистощимость жизни, на ее иронию-любовь, и в этом прихожу опять к тому же.

Задача этой страшной и вместе полной любви таинственной силы — если слово *задача* приложимо к тому, что само ставит задачу,— есть, так сказать, художественная в обширнейшем и глубочайшем смысле: ставить нас в тупик, изумлять нас, выворачивать наизнанку наши умственные выкладки, доказывать нам каждый час, каждую минуту именно то, что хоть логика внутри нашего черепа та же самая, которая разлита в безмерном целом, но выкладки-то логикою жизни делаются en grand *, в безмерно широких пространствах. Да жизнь была бы не только убийственно скучна, но и мизерна, кабы в ней все совершалось по череповым выкладкам.

Все ведь это — не правда ли? — ерунда, и ерунда злокачественная, с исходных точек *наших, собственно наших, доморощенных* мыслителей. Еще гегелизм — левой стороны, разумеется (ибо правого, как я уже сказал в первом письме, мы не ведаем),— они переваривают в его результатах, то есть во всепожирающем прогрессе и в торжестве крайних граней логического мышления, в механически удобном устройстве жизни и мира; но уж шеллингизм — это мое почтение!.. Ведь с ним, пожалуй, до веры в искусство дойдешь... да и вообще до бездны, «поглощающей всякий конечный разум»,— недалеко! А ведь она, эта бездна-то... но в последний раз еще потешу их тем, что сумасшедший Титан рассказывает об этой бездне.

«Кто долго вглядывается в эту страшную святыню, чувствует, что бесконечность бьет ему в голову. Что́ носит с собою уда, забрасываемая в эту таинственность? Что вы видите? Догадки дрожат, учения трепещут, гипотезы колеблются; вся человеческая философия колышется тусклым светом перед этим отверстием...

Пространство возможного некоторым образом у вас перед глазами. Греза, совершающаяся в вас самих, вдруг перед вами, вне вас. Все безразлично. Движутся какие-то

* В крупных размерах *(франц.)*.

смешанные белизны. Не души ль это? Вы схватываетесь руками за голову, вы пытаетесь видеть и знать. Вы стоите у окна неведомого. Отовсюду густые столпления действий и причин, громоздящихся друг за другом, обвивают вас туманом. Человек не размышляющий живет в слепоте; человек размышляющий живет во тьме. Мы имеем только право выбора из двух мраков. В этом мраке, который до сих пор есть вся наша наука, опыт ощупывает, наблюдение подглядывает, предположение сменяет предположение. Если ты часто смотришь — становишься *провидцем.* Широкое религиозное созерцание овладевает тобою.

У всякого человека есть внутри его свой Патмос[61]. Его воля — идти или не идти на страшный мыс мысли, с которого видна тьма. Если не пойдет, он остается в обычной жизни, в обычном сознании, в обычной добродетели или в обычном сомнении,— и прекрасно. Для внутреннего покоя это, конечно, лучше. Пойдет он — кончено, он схвачен. Глубокие волны таинственного явились перед его очами. Безнаказанно же никто не видел этого океана!!»

У направления мышления, которое я называю «органической критикой», мало книг, которые оно по всем правам могло бы назвать своими, да и те из них, которые может оно назвать своими, назовет своими она не всецело, а частью... Книг, которые могут служить ей пособиями,— как, например, книга Бокля[62], книга Льюиса о Гёте[63] и другие,— гораздо больше; у нас их немало: сочинения всех славянофилов, например, сочинения покойного С. П. Шевырева[64], которого честные и даровитые труды оценены пока очень немногими, сочинения покойного Белинского, до второй половины 40-х годов, сочинения покойного Венелина[65], покойного Надеждина[66] (если б кто позаботился их издать) и т. д. Порыться, так найдешь еще больше... Но книги, собственно, принадлежащие органической критике,— кроме, разумеется, исходной громадной руды ее, сочинений Шеллинга во всех фазисах его развития,— наперечет. Это: книга Карлейля — целиком[67]; книга Эмерсона[68] — отчасти, и притом далеко отстающая от гениальности Карлейля; несколько этюдов Эрнеста Ренана и, пожалуй, несколько мест,— но не много,— в его крайне поверхностной, хотя особенно пресловутой книге[69]; сочинения нашего Хомякова, в котором одном из славянофилов жажда идеала совмещалась удивительнейшим образом с верою в безграничность жизни и потому не успокоивалась на идеальчиках и у которого орга-

нические приемы суть нечто до того врожденное, что о чем бы ни заговорил он — хоть даже о псовой охоте,— он свяжет предмет с глубочайшими задачами жизни и выведет его из самой глуби природы и истории, потому что изо всего славянофильства он один был настоящий, урожденный поэт, провидец, vates *, и что, несмотря на самый светлый ум критический, широта его захвата временами впадает, и очень нередко, в нечто стихийное, в нечто такое, что, сказавшись, не исчерпывается и представляет громадные перспективы для дальнейшей разработки, чем он для мыслителя, в сущности, дороже и дорогого, но собственно отрицательного Киреевского [70] и дорогого же, честного, но часто очень узкого К. Аксакова [71].

К числу таких же немногих книг, и притом всецело,— несмотря на уродство, промахи, пропуски многого, пересол во многом, противоречие жажды идеала, которая ее всю пожирает,— принадлежит книга Гюго.

Поэтому ею я и наполнил мое второе письмо к тебе.

Она и кончает пропилеи к тому зданию, которое я предполагаю строить.

Потому все это до сих пор — присказка, а сказка будет впереди.

---

* Жрец (*латин.*).

НАЦИОНАЛЬНОЕ СВОЕОБРАЗИЕ ИСКУССТВА

НАРОДНОСТЬ И ЛИТЕРАТУРА

I

К числу несомненных, купленных опытом фактов нашего времени принадлежит тот факт, что, в сущности, нет уже более теперь у нас двух направлений, лет за десять тому назад резко враждебно стоявших одно против другого,— *западного* и *восточного*. Факт этот пора засвидетельствовать для общего сознания, ибо для сознания отдельных лиц, для сознания каждого из нас, пишущих и мыслящих людей, он уже засвидетельствован давно. Это засвидетельствование, конечно, обошлось весьма многим из нас довольно дорого, потому что не легко вообще расставаться с служением каким бы то ни было идолам, но тем не менее совершилось во всех добросовестно и здраво мыслящих людях. О недобросовестно мыслящих, о привилегированных жрецах кумиров и о нездраво мыслящих, запуганных кумирами до потемнения сознания, говорить нечего. Засвидетельствовать правду всякого факта и идти от него дальше, идти вперед способны бывают только те, кто, вступая на новый берег, сами сжигают за собою корабли, да простодушное тысячеголовое дитя, называемое массою, которая по инстинктивному чувству идет неуклонно вперед. Жрецы постоянно желают воротить мысль назад по той простой причине, что им это выгодно, что назади у них есть теплый и почетный угол; пугливое же нравственное мещанство так же инстинктивно, по чувству самосохранения, держится за полы жреческих риз, как инстинктивно, по чувству жизни, по вере в жизнь, влечется вперед масса. Это общий закон, который припомнить, однако, непременно следует, говоря о таком значительном вопросе, как вопрос о народности.

Что самый факт перехода вопроса о нашей народности в совершенно другой вопрос совершился, это очевидно из самого поверхностного взгляда на дело. Исключительно народное воззрение славянофильства не встретило в массе сочувствия и, постигнутое каким-то роком, потеряло самых

блестящих своих представителей [1]. Исключительно западное воззрение, сплотившееся в немногом числе своих последних, запоздалых представителей в «Атенее» [2], явилось для публики мрачным воззрением кружка и встречено было не только равнодушием, но даже негодованием, когда выставило свои крайние грани, свое печальное убеждение в том, что австрийский солдат является цивилизатором в славянских землях. А ведь менее чем за двадцать лет можно было безнаказанно, в порыве увлечения теорией проповедовать, например, что Турция, как организованное целое, как государство, должна пользоваться бо́льшим сочувствием, чем неорганизованный сброд славянства, ею порабощенного [3]. И тоже менее чем за двадцать лет слово «славянофил» было позорным прозвищем!

В двадцать лет много воды утекло. Славянофильство хотя и пало, но пало со славою. Западничество же дожило до грустной необходимости сказать свое последнее слово, и слово это единодушно, единогласно, так сказать, всею землею было отвергнуто с негодованием. Да и нельзя иначе: славянофильство верило слепо, фанатически в неведомую ему самому сущность народной жизни, и вера вменена ему в заслугу. Западничество шло против течения: оно не признало и не хотело признать явлений жизни; оно упорно отрицало в литературе и в быту народном то, что на глазах всех и каждого или выросло, или раскрылось могучего и крепкого в последнее десятилетие. Мимо его прошли намеренно или ненамеренно им незамеченные силы; им слепо отрицались такие явления, как значение общины, Островский с миром раскрытой им жизни; песни народа, как будто поднимавшиеся из-под спуда; речь народная, вливавшаяся живительной струею в литературу; поворот нравственный к семейному началу, диаметрально противоположный исключительному протесту и отрицанию сороковых годов; возникшая любовь к преданию, сильное и быстрое распространение изучения родного быта; а главным образом западничество не хотело обратить даже внимания на правдивые и порожденные более свободным разъяснением фактов обличения Петровской реформы, на разоблачения ее несостоятельности в началах и последствиях, несостоятельности, за которую мы и наше время являемся неоплатными должниками. Оно твердило свою старую песню, что Петр вдвинул нас в круг мировой общечеловеческой жизни,— песню, о правде которой ни один здравомыслящий человек с ним и прежде не

спорил и теперь не спорит, и не хотело дать в этой общей мировой жизни права нашей народной особенности, упорно стремилось заставить нас повторять чужую жизнь и много-много что рабски продолжать ее в науке и еще в быту общественном, забывая, что в природе вообще нет и не может быть повторений, что ни один лист не похож на другой на дереве, что не было племени, кроме племен, совершенно отчужденных от человечества, которое бы не внесло чего-либо своего в мировое движение. А тут перед ним было не какое-либо видовое племя, а целый особый отдел индоевропейской расы — славянство, отдел столь же значительный и древний, как эллинство или его любимое германство.

Кроме того, исключительное западничество шло так далеко в своей вере в «прогресс» и вместе с тем так подчиняло идею прогресса теории, созданной германством и романством, что всю жизнь предков и всякую жизнь, не подходившую под эту условную теорию, лишало какого бы то ни было человеческого значения, отчисляло прямо к зверству. Свежо предание, а верится с трудом. Но доведите даже и теперь любого исключительного западника (попадаются такие и теперь, но уже редко) до наивной последовательности мысли, и он должен будет сказать вам свое затаенное, задушевное убеждение, что Владимир Мономах, например, Мстислав Мстиславич, Прокопий Ляпунов и Минин были (по его мнению, конечно), в сущности, не люди, а звери, *во-первых,* потому что родились в XI, XII и XVII столетиях, а не в XIX, *во-вторых* же, потому что не имели счастия принадлежать к единственно человеческой германо-романской породе. Презрение западников к родному быту и к его преданиям точно так же доходило, и подчас даже доходит теперь еще, до положительных нелепостей. Весьма недавно высказана, например, была в «Параллелях» г. Палимпсестова, напечатанных в «Русском слове», между множеством дельного та дикая мысль, что полезно было бы заменить песни нашего народа чем-либо более соответствующим *«нравственности»* [4].

Такого посягательства на свои коренные основы не простит ни одна жизнь, хоть бы даже она была и звериная. Такое посягательство совершаемо было притом и совершается во имя узкой теории, во имя условного идеала образованности и нравственности, как будто бы *вне* его, этого германо-романского идеала, ничего не было в прошедшем и будущем для человечества.

Западничество с готовыми мерками, со взятыми напрокат данными приступало к живой жизни. В этом его сила, в этом же, пожалуй, и его историческая заслуга. Нет сомнения, что романо-германский мир своим долгим и славным существованием выработал великие общественные, нравственные и художественные идеалы, как некогда выработал таковые же мир эллино-римский. Нет сомнения, что ни в какой новой жизни идеалы эти не должны пройти бесследно; но нет сомнения и в том, что всякая новая жизнь имеет собственные могучие силы творчества, носит в себе свои идеалы, которые отрицать ради прежних, готовых и выработанных, как бы блестящи эти прежние ни были,— и грех, да и фактически невозможно.

На теорию западничества, уничтожавшую жизнь в крайних логических последствиях своих, отвечало и славянофильство не меньшими крайностями, в особенности же в пылу битвы. Ясное теперь дело, что ни широкая и многосторонняя натура Хомякова, ни глубокий ум И. В. Киреевского не были чужды понимания красоты и величия идеалов западной жизни, тем более что и тот и другой, да и все славянофильство, на этих идеалах воспитались; что с германским рационализмом оба ныне спящие в могилах благородные борцы сражались оружием того же рационализма. Но в пылу битвы, заведенные в логические крайности, они и еще более их слепые последователи, отвечая на теорию западничества, постоянно завлекались тоже в теорию, которая, в сущности, как и всякая теория, мало уважала живую жизнь. Им выставляли западные идеалы развития за конечное слово человечности. Не мирясь с такою конечностию, чуя в жизни их окружавшей новые силы, хотя только что чуя, а не зная их, они доходили путем противоречия до того результата, что Запад отжил, что там, по выражению высокого хомяковского стихотворения,

Светила бледные мерцают, догорая,

и в поэтическом одушевлении новою верою взывали:

Проснися, дремлющий Восток! [5]

Рьяные последователи их фанатически проповедовали уже в виде догмата мысль о том, что Запад отжил, что основы его жизни разбиты или разбиваются, сходясь, впрочем, в этом с крайними теоретиками самого Запада [6]. Грязные же адепты мракобесия и существующего подхватывали слова, что Запад отжил, и переводили их словами, что Запад сгнил;

из чего eo ipso * выходил странный для многих, хоть вовсе не логический результат, что у нас все процветает, «тишь да гладь, божья благодать!» Насколько такой вывод несвойствен был всем благородным представителям славянофильства, оказалось ясно как день из всей их энергической, хотя и безуспешной деятельности в «Сборниках» и в «Беседе»[7]. Покойный Хомяков говорил часто, что Англия — лучшее из *существующих* государств, а славянство — лучшее из *возможных,* да вслед за тем с злою и грустною иронией прибавлял всегда, что, может быть, так оно и останется лучшим из *возможных.*

Горький смысл этой иронии слишком прямо противоречил непрошеным выводам адептов мрака, чтобы благородное направление славянофильства нужно было оправдывать в какой-либо связи с учениями «Маяка» и иных мрачных изданий[8].

Западничество во имя своих готовых идеалов отрицало всякое значение жизни, прожитой нами до Петровской реформы; не зная этой жизни и даже чуть-чуть что не хвастаясь своим незнанием, оно ругалось над нею при всяком удобном и неудобном случае, мерило нашу историю, предания, сказки, песни, нравственные понятия идеалами германо-романского мира и, не находя в нашем ничего подходящего к этим готовым идеалам, отворачивалось от всего нашего с омерзением. Славянофильство, тоже мало зная жизнь народа из самой жизни, но зато глубоко знакомое с историею старой письменности и ловившее с благоговением все записываемое, одним словом — изучавшее родной быт, постепенно доходило до теории, что наша жизнь совсем иная жизнь, совсем особенная, ничего общего с западною жизнию не имеющая, управляемая совершенно новыми, никем еще не раскрытыми таинственными законами, особыми, новыми нравственными понятиями. Где таинственность — там вера, а пока вера не определилась в догму, она сопутствуется постоянно фанатизмом, как положительным, так и отрицательным.

Keimt ein Glaube neu,
Wird oft Lieb' und Treu'
Wie ein böses Unkraut ausgerauft **,

как сказал один из самых вещих поэтов[9].

* Этим самым *(латин.).*

** Когда зарождается новая вера, то часто любовь и верность вырываются, как сорная трава. *(Перевод Ап. Григорьева.)*

Но перед славянофильством опять-таки стоял идеал, стояла *возможность,* стояло будущее, долженствовавшее, по его убеждению, родиться из доселе неведомой, доселе как бы под спудом лежавшей жизни. Мракобесие перевело эту мысль на свой язык; оно готово было взять существующее, действительность за идеал жизни. Кто читал глубокие, хотя небольшие количеством французские брошюры Хомякова, в которых полемически развивал он все свое религиозно-философское миросозерцание, тот, вероятно, сразу понял, какая непроходимая бездна отделяла славянофильство от учений мрака [10].

Но славянофильство было теория и, как всякая теория, влеклось роковым процессом к крайним результатам. Западничество отвергало все значение нашей исторической и бытовой жизни до реформы Петра; славянофильство отвергло всякое значение реформы, кроме вредного, оно забыло, что, если б даже спали мы в продолжение более полутораста лет, мы, спавши, все-таки видели сны, примеривали себя к грезившимся нам идеалам, развивали наши духовные силы или возможности в борьбе хотя бы и с призраками и, стало быть, просыпаемся или проснемся не теми, какими легли, а с известным запасом благо- или не благо-, но все-таки приобретенных данных, которые непременно должны лечь в основы нашей новой жизни как предел, его же не прейдеши.

В пылу битвы за свое отрицание реформы славянофильство само иногда роняло несколько случайных слов в защиту таких явлений допетровского быта, которые никакими общечеловеческими идеалами не оправдываются. Эти слова подхватывали на лету и противники, то есть западники, и непрошеные товарищи, то есть адепты мрака. Те и другие, с различными, конечно, целями, развивали их до крайних крайностей. Явилась, например, в каком-то сельскохозяйственном журнале злобная выходка против русской бабы. В выходке, кроме злобы, все было справедливо: антиизящные и антинравственные черты несчастной подруги русского человека схвачены были с самой ядовитой меткостью и выставлялись на позор с беспощадным цинизмом. Славянофильство было оскорблено фешенебельным тоном этой выходки, оскорблено в святом своем чувстве, в любви и уважении к народу; но в пылу негодования вооружилось не на тон, а на сущность выходки. Вооружившись на тон, оно было бы совершенно право; вооружившись на сущность, оно

вовлеклось роковым процессом в крайность теории. Оно вступилось, например, за святость и духовность брачного союза, восстало на чувства и понимание брачных отношений автора выходки и — увы! — тут уж, дошедши до скандала, могло смело вести принцип славянофильства до той грани, что по *новым* началам жизни *нового* славянского мира брачное сожительство должно основываться не на влечении и любви, а чуть ли не на взаимном отвращении, pour la mortification de la chair *, а это была уже такая грань, на которой учение славянофильства сходилось с учениями мрака [11]. Мы взяли один только факт, наиболее резкий и о котором память еще свежа, ибо он принадлежит к 1856 или 1857 году; а таких фактов, таких роковых увлечений теориею славянофильство имеет за собою довольно. В среде слепых его последователей даже батоги и правеж старого быта находили защитников, хотя, надобно сказать правду, защита эта была всегда вызываема борьбою с беспощадным отрицанием западников.

К этому надобно еще присовокупить в виде облегчительных обстоятельств как для западников, так равно и для славянофилов то, что борьба между ними шла не на открытом поле; что по большей части все важные и существенные вопросы науки и жизни должны были высказываться и оспариваться в каких-то мистических формах. Зачастую дело шло вовсе не о том, о чем шла речь [12]. Нередко противники не понимали друг друга, в особенности же западники славянофилов, чем только и можно объяснить жесточайшую вражду к славянофильству Белинского, вражду, которая, впрочем, в последнее время его жизни, как свидетельствуют некоторые его письма, начинала переходить в чувство совершенно противоположное.

Хотя Шекспир и говорит от лица своего Энобарба в «Антонии и Клеопатре», что

Время
Всегда на то, что́ происходит в нем;

но едва ли есть сомнение и в том, что

бывают времена
Совсем особеннсго свойства,

* Для умерщвления плоти *(франц.)*.

что бывают времена, совершенно парализирующие или обеспложивающие всякие силы,— времена безвыходной тьмы, подземной работы сил, в которые нередко то, что должно было бы идти рука об руку, разъединено, толкает одно другое, враждует одно с другим. Таких грустных эпох немало в истории человечества [13].

Дело в том, что как перед западничеством стоял высокий, передовой идеал жизни, идеал честно проносимый сквозь всю безрассветную тьму такими благородными деятелями, каковы были, например, П. Я. Чаадаев, В. Г. Белинский, Т. Н. Грановский, так и перед глубокомысленными, даровитыми или высоко самоотверженными личностями, составлявшими славянофильство, каковы Хомяков, Киреевский, Аксаков, стоял идеал тоже передовой, а вовсе не задний.

II

Исходная точка западничества заключалась в увлечении всем, что человечество выработало великого и прекрасного в XVIII столетии своей обновленной жизни. Кругом себя оно не видало не только отражений этого великого и прекрасного, но не слыхало даже положительных отзывов на него. Исходною точкою и положением в настоящем определились и крайние грани той теории, за которую оно должно было схватиться, как за единственную доску спасения. Там — свет; здесь — мрак безвыходного невежества; итак, к свету, на простор, как тот Медный Всадник, в обаятельно грозной личности которого трудно разочароваться нам всем даже до сих пор, даже после всех разоблачений страшных окружающих ту личность и неотделимых от нее фактов — и трудно именно потому, что этот Медный Всадник все-таки полнейший в добре и зле представитель нашего духа... Так и пошло западничество, пошло смело, честно, решительно, с первого же шага.

Никогда ничего прямее и смелее не сказало оно того, что̀ сказало с этого первого шага в знаменитом письме П. Я. Чаадаева [14], появившемся по вечной иронии судьбы в журнале, которого редактор Н. И. Надеждин был одним из поборников славянской народности до того, что готов был защищать даже кулак в подстрочном примечании к одной из молодых рецензий Белинского в «Молве» [15], одним из жарких сторонников и ревностных деятелей славянофильства в

продолжение всей своей высоко полезной жизни. Письмо Чаадаева, помещенное им как любопытное своей новостью исповедание убеждений, было тою перчаткою, которая разом разъединила два дотоле если не соединенные, то и не разъединенные лагеря мыслящих и пишущих людей. В нем впервые *неотвлеченно* поднят был вопрос о значении нашей народности, самости, особенности, до тех пор мирно покоившийся, до тех пор никем не тронутый и не поднятый.

Для того чтобы понять действие и значение письма Чаадаева, нужно бросить беглый взгляд на историю отношений литературы нашей к народности с самого начала ее, нашей гражданской литературы, то есть с Тредьяковского и Ломоносова.

Прежде всего сказать должно, что до 1836 года никто из писателей и поэтов, от Ломоносова до Пушкина включительно, не сомневался в нашей народности, то есть в том, что мы известная народность, особенность, самость. XVIII столетие в Европе вообще чуждалось вопроса о народностях, проникнутое верою в прогресс и в отвлеченное человечество; но об нас даже и этого сказать нельзя. Как племя совершенно новое, только что вошедшее в общемировую жизнь, мы более или менее сознавали себя новым и особым племенем. Идя в передовых наших людях мысли и дела по пути Петровской реформы, преследуя невежество, ханжество и тупую жизнь с Кантемиром, стремясь напролом к свету и образованию с Ломоносовым, мы, однако, с Щербатовым оглядывались и назад и от «всеобщего развращения нравов» искали опор в старых основах жизни; мы с Фонвизиным до цинического юмора были русскими даже за границей; мы с великим деятелем прогресса Новиковым (предисловие к изданию «Вивлиофики») вменяли в стыд и поношение незнание жизни и письменности доблестных предков. Когда во всей остальной Европе царило рабское служение французской мысли и рабское подражание образцам французской литературы; когда никто не думал и думать даже не хотел там о том, как мыслят, чувствуют, живут, поют и верят *необразованные* массы, называемые «народами»; когда прошедшее Европы, все до эпохи великого короля, провозглашено было на суде Вольтера варварским и только интересовало записных ученых,— у нас Чулков и Новиков издавали сборники народных песен и сказок, да еще издавали, сравнительно с последующими издателями, крайне добросовестно, по возможности мало или даже вовсе ничего не изменяя;

у нас Новиков издавал «Древнюю вивлиофику» не для ученых специалистов, а положительно для всех любящих серьезное и разумное чтение людей сначала даже (в первом издании) как издание ежемесячное — заметьте это и найдите мне в остальной Европе тогдашней подобное, с такой именно *целью* веденное издание![16] Сам Тредьяковский, назвавший несколько раз народную речь *подлою* речью (помимо того обстоятельства, что слово «подлый», то есть «подолый», «низменный», не имело еще тогда своего теперешнего значения), сам Тредьяковский, говорю я, проговаривался так более как лакей, чем как писатель и ученый. Как писатель он изучал тщательно и церковный язык и народную речь. Ломоносов, пламенный поборник реформы, был вместе с тем в жизни и ученой деятельности ярым борцом за нашу умственную независимость и самостоятельность. Сатирическая литература наша равно относилась с обличением и к мрачным явлениям старого быта и к пустым явлениям обезьянства и фальшивого, поверхностного образования — едва ли даже к этим последним явлениям не с большею резкостью,— начиная от самого Кантемира, первородного сына реформы[17]. Великая императрица собирала русские пословицы, а в комедиях своих боролась с обезьянством столько же, сколько и с предрассудками старого быта[18]. Заметьте, повторяю, что все эти явления совершались тогда, когда Германия в лице Готшеда отрекалась вполне от своей умственной самости в пользу французского направления. Правда, что в ней уже образовывалась и борьба за самостоятельность в лице Клопштока и его друзей, клявшихся быть древними германцами перед Ирминовым столбом[19]. У нас ничего этого не было еще — ни отрицания нами нашей народности, ни борьбы за нее,— и клятвам юных товарищей Клопштока перед Irminsäule* суждено было у нас повториться только после 1836 года в равно значительных явлениях, каковы: ношение древних святославок и мурмолок[20].

Такое спокойное отношение наше к нашей народности в XVIII веке вовсе, впрочем, не должно быть вменено нам в какую-либо особенную заслугу, и тем еще менее, конечно, следует из этого, чтобы мы опередили остальную Европу в духовном развитии. Этот вывод был бы очень лестен для нашей народной гордости, но мало справедлив.

Значит это просто, что мы были племя еще новое, еще

* Ирминов столб (*нем.*).

свежее, еще, говоря по необходимости философским языком, не вышедшее из своей непосредственности. Значит это также и то, что реформа вовсе не совершилась ex abrupto* и разом, что вовсе, с одной стороны, не была она для нас так чужда и *удивительна,* не поразила так нашего сознания, чтобы раздвоить в нем сразу для нас самих два мира — мир нашей допетровской и мир нашей послепетровской жизни; а с другой стороны, вовсе не так цельна и мгновенна, чтобы разом разрушить наши связи с старым бытом. Кто знаком с сочинениями Посошкова, тот знает, конечно, какие реформаторы, даже подчас беспощадные, и при Петре и, вероятно, еще до Петра таились в среде народа, но знает также и то, что эти реформаторские стремления, последовательные в своем утилитаризме до дикости, до проведения китайского уровня и однообразия во всем быту, смелые до крутых мер («аще сто-другое судей падет не лиха беда»), идут рука об руку с самым узким и непосредственным национализмом, с запретительными торговыми системами, с враждою к иноземцам и с глумлением над ними, в особенности над немцами[21]...

Разъединение нашего сознания с допетровским бытом совершалось постепенно. В нравах и в быту общественном господствовало решительно двоеверие: явления старой жизни в самых ужасающих ее крайностях шли об руку с подражанием Франции. Образование и передовые понятия решительно брались только напрокат; все, что добросовестно хотело прилагать их к жизни, гибло. В литературе лирическое, или, лучше сказать, ходульное, направление воспевало «росса род великодушный»[22], сатирическое глумилось над двоеверием[23], и ни перед лириками, ни перед сатириками не стояло в сознании никакого определенного, живого, так сказать, уловимого идеала, ни народного, ни общеевропейского. Созерцание жизни величайшего лирика той эпохи Державина сводится все в такие общие положения, которые наполовину тождественны с началами созерцания церковной письменности, наполовину же внушены идеями просвещения (der Aufklärung), то есть общим духом, общим веянием столетия,— таков Державин парадно, в *возвышенном* настройстве; нараспашку же, в анакреонтическом роде он просто эпикуреец, да только не эпикуреец-философ, как Гораций, не

* Внезапно, без подготовки *(латин.)*.

эпикуреец по прирожденному художественному наслаждению жизнью, как грек Анакреон, а просто-напросто русский татарин, с сильною чувственною фантазиею восточного человека, разбавленною грязноватым юмором непристойных песен и сказок русского народа. У величайшего представителя сатирической струи, у Фонвизина идеала тоже нет: мы видим только, что комик смеется, смеется беспощадно и равно зло над ханжеством советника и над обезьянством Иванушки, смеется в этом последнем лице над учениями французских философов XVIII века; но во имя чего он смеется, этого мы не видим[24]. Здоровый русский рассудок, проникающий до последней строки все, что писал Фонвизин, сам по себе сообщает его произведениям только отрицательное свойство. Идеала нет еще перед Фонвизиным, тогда как о Грибоедове, например, и тем паче о Гоголе вы уже этого не скажете. Правосудовы[25] и другие честные лица Фонвизина — чисто азбучные правила, представители здравого рассудка — не более, а не каких-либо стремлений и идей, имеющих плод и цвет.

И это потому, что как лирик Державин, так и комик Фонвизин по натуре художники, то есть люди с чутьем жизни, с бессознательно практическим ее пониманием. Чего не было в жизни, того они и не дали — ни созерцания, ни идеалов.

Искатели идеала, люди с стремлениями общественными, или в отчаянии отодвигали идеал назад в прошедшее, как Щербатов, или предавались безответным порывам к будущему, как Радищев. И в сущности, ни Щербатов не был отсталым, ни Радищев передовым человеком. Как тот, так и другой не выносили только двоеверия общественного и прямо восставали на то, что им, исключительно честным, но нисколько не даровитым, не необыкновенным людям, казалось развратом и ложью, тогда как все другие беззаботно и слепо увлекались окружавшей их жизнью и разве только глумились во имя здравого рассудка, то есть чисто только отрицательно, над комическими явлениями общественного и нравственного двоеверия.

Достойно между тем замечания то обстоятельство, что в лице Щербатова и Радищева как бы заранее обозначались два будущих лагеря мысли. Честный, хотя почти бездарный историк, равно как благородный и пламенный, но тоже почти бездарный публицист — оба, в сущности, искатели идеалов,— только у одного идеал лежит в прошедшем, у другого положительно разрознен со всякою действительностью, чем

и объясняется малое сочувствие к нему Державина в его эпоху и Пушкина — в другую.

Указывая на две эти личности, я, конечно, не хочу сказать, чтобы в них выразились уже два стремления последующего времени, то есть славянофильство и западничество, хотя нельзя не видеть и, стало быть, нельзя не указать на тот знаменательный факт, что стремление к идеалу сразу же выразилось у нас в двух формах — в положительной привязанности к старине и в отрицательном отношении к действительности.

В сущности, двух лагерей еще и не могло тогда образоваться. Взгляд на жизнь нашего XVIII столетия вовсе не был так разрознен со взглядом допетровского времени, как взгляд XIX столетия. Щербатову было очень легко проникнуться жизненными идеалами времен до реформы, ибо самые эти идеалы еще носились в воздухе. В жизни руководились русские люди еще все теми же нравственными правилами, как в допетровское время. Другие правила, другие взгляды брались только напрокат... Этим объясняется и то, что исторический *тон* Щербатова[26] и Татищева[27] гораздо ближе к тону наших летописей, чем тон Карамзина: этим же объясняется и возможность издания Новиковым памятников древней письменности для общего чтения.

И между тем из новиковской школы по вечной иронии судеб вышел человек, которому суждено было начать в литературе и в самой жизни разделение между старым и новым воззрением. Я говорю о Карамзине[28]...

Славянофильство почему-то присвоивало себе почти исключительно это великое и почтенное имя; но его точно с таким же правом может присвоить себе и западничество[29]. Первоначальная деятельность Карамзина в его «Письмах русского путешественника», в его повестях и журнальных статьях, конечно, уж никак не может быть названа славянофильскою, и недаром вызвала она такое сильное противодействие со стороны поборников старины, во главе которых стоял Шишков[30] и которые, впрочем, тоже не могут быть названы славянофилами в смысле современных славянофилов. Карамзин в первую и вторую даже эпоху своей деятельности, до 1812 года, является первым вполне живым органом общеевропейских идей, и его деятельность впервые прививает их к нашей общественной и нравственной жизни. И это по той простой причине, что он был первый живой и действительный талант в русской литературе за исключени-

ем комика Фонвизина: одами Державина, хотя и доказывающими несомненное присутствие огромного, но безобразного таланта, можно было восхищаться только по заказу; стало быть, в жизнь, в плоть, в убеждение они переходили столь же мало, как «Россиада» бездарного Хераскова [31], как трагедии Княжнина [32]. Ничем этим нельзя было *жить* нравственно, потому что все это только *сочинялось* и вся российская словесность до Карамзина, за исключением комедий Фонвизина и нескольких удачных сатирических попыток, была рядом «выдуманных» сочинений.

Карамзиным же и его деятельностью общество начало жить нравственно. Он внес живую струю в жизнь как живой и действительный талант. Вот, кажется мне, простое обстоятельство, которое, однако, всегда забывали, исчисляя множество заслуг Карамзина и часто даже их преувеличивая, между тем как одного этого достаточно для того, чтобы поставить Карамзина во главе нашего действительного и, стало быть, народного литературного движения. Он первый нравственно подействовал на общество, дал литературе воспитательное и руководительное значение... Его действием на современников объясняется и фанатизм его отчаянных приверженцев и поклонников, каков, например, был еще не очень давно умерший и наивный до смешного Иванчин-Писарев [33].

Для нас, людей иной эпохи, в Карамзине почти что ничего не осталось такого, чем бы мы могли нравственно жить хотя один день; но без толчка, данного литературе и жизни Карамзиным, мы не были бы тем, чем мы теперь.

Струя, которую внес Карамзин в общественную жизнь и нравственность, была струя сентиментальная, струя общеврожденная тогдашней эпохе. Нужды нет, что в тогдашней общественной эпохе эта струя была не одна; нужды нет, что наравне с великим женевским чудаком [34] — если не больше — царил над умами великий отрицатель и пересмешник, фернейский философ [35]; нужды нет, что благородная муза Шиллера уже сказывалась тогда своими пламенными и юношескими звуками, звавшими к любви и братству; нужды нет, что Иммануил Кант, своими категориями по-видимому ограничивая человеческий разум, прокладывал ему широкую дорогу,— нужды нет, говорю я, что ничего этого не отразилось в деятельности Карамзина. Для пробуждения общества от нравственной апатии было довольно и того, что он дал. «Волтерианство» в азиатском быту переводилось

как право все делать и ничего нравственно не бояться: стремления Шиллера были бы непонятны, а уж до Канта куда было как далеко!..

Талант вполне, талант чуткий и глубоко впечатлительный, Карамзин, вероятно бессознательно, как всякий талант, дал обществу то, что было ему нужно... Не далее, как за несколько десятков строк, я сказал что для нас в Карамзине почти ничего не осталось, но готов почти взять назад свои слова, как только перенесся я в его эпоху и в лета собственного отрочества, как только припомнил «Письма русского путешественника». Белинский под влиянием тех великих идей, которыми он пламенно увлекался, и еще более под влиянием необходимости ратоборствовать против фанатических поклонников Карамзина, уже несколько смешных, но еще существовавших в его время (в его время — припомните это! в тридцатые годы XIX века!!), Белинский, говорю я, попрекал эту книгу ее пустотою, вопиял на то, что мимо русского путешественника проходили незамеченными величавейшие явления тогдашней западной жизни, а мелочные, напротив, занимали у него первый план... Все это так, все это совершенно справедливо с нашей, современной, так сказать, приподнятой точки зрения, а все-таки «Письма русского путешественника» — книга удивительная, и, читая ее, эту книгу, даже теперь, вы понимаете, *что́* она должна была сделать с тогдашним обществом. *Впервые* русский человек является в ней не книжно, а душевно и сердечно сочувствующим общечеловеческой жизни — приходит в эту общечеловеческую жизнь не дикарем, а сыном! Вспомните записки Фонвизина о его путешествии, эти гениально остроумные заметки дикого человека, человека так сказать, с хвостом звериным, холящего и лелеющего свой хвост с примерным попечением, как еще многие из них доселе его холят и лелеют... Ведь, право, мало разницы в миросозерцании Лихачева и Чемоданова (посланников Алексея Михайловича в Тоскану и Венецию) и в миросозерцании Фонвизина [36]. Ему, так же как Лихачеву и Чемоданову, все не наше кажется чудны́м, и над всем не нашим он острится, острится великолепно, но грубо... Звуки польского языка в варшавском театре кажутся ему подлыми; о целой великой нации замечает он только, что «рассудка француз не имеет, да и иметь его почел бы за величайшее несчастие»; в энциклопедистах видит он только людей жадных до денег из чужого кармана [37]...

И вот посреди этого общества, которого талантливейший выразитель так упорно отстаивает свою исключительность и особность, является юноша с живым сочувствием ко всему доброму, прекрасному и великому, что выработалось в общечеловеческой жизни. Этот юноша стоит в уровень со всеми высокообразованными людьми тогдашней Европы, хотя и не понимает еще уединенных мыслителей Германии, не смеет еще вполне отдаться ее начинающим великим поэтам. Человек своей эпохи, человек французского образования, он, однако, уже достаточно смел для того, чтобы с весьма малым количеством тогдашних образованных людей поклоняться пьяному дикарю Шекспиру[38], достаточно проницателен, чтобы зайти поклониться творцу «Критики чистого разума» и хоть о пустяках, да поговорить с ним[39]... На все, что носилось тогда в воздухе его эпохи, отозвался он с сочувствием, и главное-то дело, что сочувствие это было сочувствие живое, а не книжное... В Европу из далекой гиперборейской страны впервые приехал европеец, и впервые же русский европеец передал своей стране свои русско-европейские ощущения, передал не поучительным, доктoральным тоном, а языком легким, общепонятным... Точка, с которой передает он ощущения, действительно очень невысока, но зато она верна, она общепонятна, как самый его язык.

«Письма русского путешественника», а затем сентиментальные повести и сентиментальные же рассуждения Карамзина перевернули нравственные воззрения общества, конечно, той части общества, которая была способна к развитию. Все это оставляло по себе *след,* чего решительно нельзя сказать о нашей литературе послепетровского времени до самого Карамзина... Понятно, что его деятельность возбудила сильный антагонизм во всем, что держалось крепко за старые понятия, антагонизм отчасти и правый, но вообще слепой.

Антагонизм выразился в Шишкове и его последователях. Они стояли за старый язык против нового языка, впервые введенного Карамзиным, языка легкого, текучего, но действительно на первый раз лишенного им всякой энергии. Великий стилист доказал им впоследствии, в какой степени мастер он владеть и языком величавым и энергическим. Шишков и его последователи, в сущности, сами не знали, за что́ они стояли. Сам Шишков, как известно, был одною из благороднейших личностей той эпохи, но филолог он был весьма плохой и постоянно смешивал славянский язык с

деланным и переделанным языком библейским. В сущности, оппозиция шла не против языка Карамзина, а против новых нравственных понятий, вносимых им в жизнь общественную. С понятиями же этими поборники старого порядка вещей действительно не могли не бороться.

Карамзин по тогдашним своим идеям принадлежал к тому же самому направлению, как и благородный, но непрактический энтузиаст Радищев. Радищев не мог подействовать на жизнь и общество, потому что прямо приступил к ним с самым крайним и строгим идеалом цивилизации, с ее последними по тогдашнему времени требованиями. Карамзин, как талант практический, начал действовать на нравственную сторону общества, и в этой деятельности тоже в первую эпоху шел до крайности. Его «Софья» возбуждала благочестивый ужас, но между тем читалась жадно [40]. Его более благоразумные, чем эта юношеская драматическая попытка, повести, моральные рассуждения и статьи, в сущности, имели одну задачу — смягчить *жестокие* (по выражению Кулигина в «Грозе») нравы, его окружавшие, и в развитых организациях общества достигали этой цели, даже, пожалуй, и переступали ее, то есть не только смягчали, но и размягчали нравы...

Понятно, что поборникам старых идеалов, поборникам «жестоких», но крепких нравов такое размягчение казалось растлением, и оппозиция Шишкова, принявшая формы борьбы между *старым* и *новым* слогом, имела причины более глубокие, чем стилистику, причины нравственные.

В этой оппозиции впервые выразилось нечто похожее на так называемое славянофильство.

Но хотя наши современные славянофилы и готовы считать действительно, впрочем, благородного и честного адмирала одним из своих отцов, но между его стремлениями и их стремлениями — целая бездна. Стремления Шишкова и его партии, последовательно оканчивающиеся «Маяком» и даже, пожалуй, «Домашней беседой» [41], выходят из начал темных и мрачных... Стремления же И. В. Киреевского и Хомякова подают руку не «Маяку» и не «Домашней беседе», а тому просвещенному и возвышенному направлению, которое в последнее время так могущественно заявило себя глубокомысленной и красноречивой книгой архимандрита Феодора [42].

Имела или нет оппозиция влияние на Карамзина — трудно решить, но, во всяком случае, несомненно совершился

перелом в его деятельности. Поклонник Руссо, он становится в своей «Истории государства Российского» совершенно иным человеком. Будущим биографам великого писателя предлежит труд разъяснить эту поистине странную разницу между Карамзиным-историком и Карамзиным-публицистом и журналистом.

Труд этот, впрочем, как мне кажется, вовсе не затруднителен.

Карамзин как великий писатель был вполне русский человек, человек своей почвы, своей страны. Сначала он приступил к жизни, его окружавшей, с требованиями высшего идеала, идеала, выработанного жизнью остального человечества. Идеал этот, конечно, оказался несостоятелен перед действительностью, которая окружала великого писателя... В этой действительности можно было или только погибнуть, как Радищев, как более практический, чем Радищев, человек — Новиков, либо... не то что ей подчиниться, но обмануть ее.

Да... обмануть! Это настоящее слово.

И Карамзин это сделал. Он обманул современную ему действительность.

Он стал историком «государства Российского»; он, может быть, сознательно, может быть, нет,— вопрос трудный для разрешения, ибо талантливый человек сам себя способен обманывать,— подложил требования западного человеческого идеала под данные нашей истории, он *первый* взглянул на эту странную историю под европейским углом зрения.

Воззрение его было, если вы хотите, неправильно, но оно было цельно, было основано на известных крепких началах, и эти начала — главная причина того, что оно до сих пор еще имеет последователей.

Карамзин смотрит на события нашей истории точно так же, как современные ему западные писатели смотрят на события истории западного мира, иногда даже глубже их: это можно сказать без всякого народного пристрастия, потому что современные ему западные историки весьма неглубоко смотрели на прошедшее... В этом его слабость и в этом, если хотите, его сила, даже перед современниками. В нем еще нет той мысли, что мы — племя особенное, предназначенное к иному, нежели другие племена человечества. Общие его эпохе идеи привносит он с собою в русскую историю, и это самое делает его «Историю» помимо ее недо-

статков одним из вечных памятников нашего народного развития...

Может быть, все изыскания Карамзина неправильны или должны быть дополнены, но все его *сочувствия* в высшей степени правильны, потому что они общечеловеческие. Великая честь Карамзину, что и в голову ему не приходило оправдывать Ивана Грозного в его тиранствах, порицать Тверь и Великий Новгород в их сопротивлении, как делают во имя условных теорий наши современные историки [43]... В безобразно ли фальшивой (по требованиям нашего времени) повести «Марфа Посадница», в красноречивых ли страницах о падении Великого Новгорода — Карамзин остается верным самому себе и общечеловеческим идеям... Это великая заслуга, повторяю опять, и этим отчасти объясняется фанатизм к карамзинскому созерцанию русской жизни благороднейших личностей.

Его история была, так сказать, пробным камнем нашего самопознания. *Мы* (говоря совокупно, собирательно) с нею росли, ею мерялись с остальною Европою, мы с нею входили в общий круговорот европейской жизни.

Недаром же легла она, как тяжелый камень, на деятельность целых поколений, недаром же испортила она величайшее создание Пушкина, «Бориса Годунова», и образовала целую литературу исторических романов...

Да! Это была деятельность могучая, деятельность вполне живая, вполне перешедшая в жизнь, *первая* перешедшая в жизнь после Петровской реформы. Пора это сознать, пора воздвигнуть памятник великому мужу вполне его достойный, памятник, который не гласил бы о том, чего он не дал и дать не мог, но который зато исчислял бы все, что он сделал для нашего развития.

Батюшков когда-то сравнивал Ломоносова с Петром Великим, но это сравнение гораздо больше идет к Карамзину, чем к Ломоносову. Карамзин был первый европеец между русскими и вместе с тем первый истинно русский писатель, за исключением комика Фонвизина. Это исключение я припоминаю постоянно, потому только, впрочем, что комизм есть исключительная, особенная способность русского ума, способность одинаково сильная во все времена — у Даниила Заточника столько же, как у Дениса Фонвизина.

Между тем, однако, наш первый великий писатель является и в своей первоначальной и в своей последующей

деятельности проводником общего, стало быть, западного, образования. Нужды нет, что тон его, чуждый миросозерцания наших летописей в первых томах его «Истории», крепнет и растет в последующих до преобращения в летопись в последнем; нужды нет, что чем более сливается он с старой Русью, тем более становится он русским; он все-таки русский европеец, он участник великой жизни, совершавшейся на западе Европы...

В этом для нас, потомков и наследников великого мужа, его значение. Увы! тщетно хотели бы мы возвратиться к временам давно минувшим. Татарское и московское иго, оба, в сущности, равносильные, оторвали нас от них невозвратимо; пал Великий Новгород, пал пригород его Псков, и только создания истинных поэтов, как Мей[44], напоминают нам о их славном существовании...

И только Карамзин в настоящее время (подумайте об этом: в настоящее время!!) остается настольною книгою для всех, кто не утратил любви и благоговения к жизни предков...

А между тем этот великий писатель был проводник европейского, общечеловеческого развития, по крайней мере в лучшую, в не старческую эпоху его деятельности...

За ним последовал другой великий писатель — *Жуковский*. Это светлое и благородное имя давно, как будто per tacitum consensum *, по какому-то преднамерению *исчезло* в нашей литературе. О нем никто не вспоминает, как будто бы его не было. Между тем этот высоко замечательный поэт внес новую струю в нашу литературу и посредством ее (благодарность Карамзину, сроднившему жизнь с литературой) в нашу жизнь. Это была струя романтическая, струя тревожных, едва определенных ощущений, шевелящих и раздражающих, ничего не дающих и к чему-то безвестному влекущих; струя, изливающаяся сладкозвучной, прекрасной, поэтической речью; струя, роднившая нас со всем истинно поэтическим, что пережито на Западе. Жуковский был наш отзыв на *всю* поэзию Запада, как Карамзин был наш отзыв на всю кипучую умственную деятельность западной жизни. В них обоих сказались наши силы понимания, силы сочувствия...

И вот вслед за ними явился «поэт», явилась великая творческая сила, равная по задаткам всему, что в мире яв-

* С молчаливого согласия *(латин.)*.

лялось не только великого, но даже величайшего: Гомеру, Данту, Шекспиру,— явился Пушкин.

Я не могу и не хочу здесь коснуться значения Пушкина как нашего величайшего народного поэта, величайшего представителя нашей народной физиономии. Я беру здесь только моральный процесс, совершившийся в его натуре и для нас высоко поучительный. Пушкин начал, не скажу с подражания, но с поклонения Байрону, с протеста против действительности, и Пушкин же кончил «Повестями Белкина», «Капитанской дочкой» и проч., стало быть, смирением перед действительностью, его окружавшей. Еще прежде «Повестей Белкина» и «Капитанской дочки» поэт в «Онегине» обещал нам

Поэму песен в двадцать пять...
Детей условленные встречи
У старых лип, у ручейка, и т. д.

Еще прежде грозил он нам, великий протестант, давший нам «уголовных преступников» (по толкованию «Маяка» и «Домашней беседы») в виде Пленника, Алеко, Мазепы, примирением с действительностью, какова она есть:

Теперь милей мне балалайка
Перед порогом кабака;
Да пьяный топот трепака...
Мой идеал теперь хозяйка,
Да щей горшок, да сам большой [45].

Мы долго ему не верили в его разубеждениях... Наконец, он выступил перед нами совершенно новый, но одинаково великий, как и прежде, в своих новых созданиях, в «Капитанской дочке», «Летописи села Горохина» [46]...

Мы изумились. Пред нами предстал совершенно новый человек. Великий протестант умалился до лица Ивана Петровича Белкина, до лица, хотя несколько иронически, но все-таки подчиненного окружающей его действительности...

Что же это такое? — спрашиваю я вас, мои читатели,— спрашиваю *честно,* с полным желанием, чтобы вы дали мне ответ и разрешение... Мне, излагающему перед вами без страха и сомнения все мои размышления о нашей литературе и о нашем общественном развитии...

Пушкин, создающий идеалы протеста, Пленника, Алеко, Онегина, Мазепу,— и Пушкин, пишущий «Летопись села Горохина», «Повести Белкина», «Капитанскую дочку»...

Но — и в этом главная сила — Пушкин, в то же самое время пишущий «Каменного гостя», «Дубровского» и множество лирических произведений, на которых как нельзя более очевидно присутствие протеста...

Пушкин был весь стихия нашей духовной жизни, отражение нашего нравственного процесса, выразитель его, столько же таинственный, как сама наша жизнь...

Замечательно, что со смерти его собственно начинается раздвоение двух лагерей.

III

Всем предшествовавшим очерком хотел я показать только то, что до конца пушкинской эпохи вопрос о нашей народности и ее значении вовсе даже и не возникал в литературе в тех формах, в которых возник он и развился в эпоху последующую.

Белинский в «Литературных мечтаниях» — своей первой, значительной по объему и содержанию статье, называет эпоху ему современную романтически-народным периодом литературы; но эпитет «народный» не играет в этом названии особенно важной роли, не имеет особенно решительного значения, не делит еще мыслящих людей на два лагеря. И. В. Киреевский, один из главных будущих поборников славянофильства, выступает на поприще статьей о движении литературы в «Деннице» 1834 года, отличающейся только первым и притом глубокомысленным приложением идей германской философии к рассматриванию развития нашей умственной жизни, и журналом «Европеец», которого продолжать он не мог по не зависевшим от него обстоятельствам, но который и по названию и по направлению, уже резко обозначившемуся с первой книжки, должен был основательно, серьезно и глубоко вводить нас в круг европейской мысли и развития [47]. Если в литературе и являлась в то время оппозиция, то в двух по сущности, впрочем, сходных формах: в оппозиции Пушкина и его друзей, круга избранных литераторов, промышленной литературе, в оппозиции несколько аристократической и потому не всегда правой, и в оппозиции серьезных, действительно ученых людей, немногих глубоких мыслителей, во главе которых стояли Киреевский и Надеждин, каждый, впрочем, по-своему и друг от друга независимо, поверхностному, наскоро нахватанному образованию, представителем которого

был Н. А. Полевой. Оппозиция эта — гордая и уединенная в Киреевском и его друзьях, резкая в Надеждине и его «Телескопе», тоже не была во всех пунктах права, ибо не признавала огромных заслуг Полевого и его направления. К ней примкнул тогда еще юный Белинский, потому что и не к чему иному было ему примкнуть,— примкнул, впрочем, только тогда, когда Н. И. Надеждин из ожесточенного зоила Пушкина, из Никодима Надоумки «Вестника Европы» [48] обратился с первой же книжки своего «Телескопа» в ревностного и почти единственного поклонника поэта за его «Бориса», холодно принятого публикою и журналами.

Но ни одна из тогдашних оппозиций и не подымала даже вопроса о народности нашей, то есть о том, действительно ли мы имеем, можем иметь, выразили ли и выразим ли свою самостоятельность умственную и нравственную в ряду других европейских самостоятельностей. Вопрос этот казался легок и прост именно потому, что никем еще не был смело и честно поднят, казался даже порешенным, и порешенным такими людьми, как Надеждин и Белинский. Эпоху пушкинскую они называли романтически-народною, то есть считали, что с нее именно начинается заявление нами нашей своеобразности, и, кроме того, еще потому, что современная европейская литература после Реставрации была романтически-народною во Франции, а в Германии стала таковою еще раньше. В их убеждении было много истинного, по крайней мере, что касается до народного значения Пушкина, гораздо больше истинного, чем в новейших вопросах, задаваемых почтенным критиком «Отечественных записок» насчет народности Пушкина, но вместе с тем было много и наивного. Исторические романы, между прочим, из которых самые лучшие лажечниковские, представляли смесь самую странную немногого правдивого со многим фальшивым. Самые смелые, как романы Полевого, были не что иное, как полемические выходки, облеченные в рассказы; а самые добродушные и пользовавшиеся наибольшим успехом за свою якобы народность романы Загоскина изображали понятия и нравы екатерининских времен с подделкой под язык простонародья без малейшего знания этого языка. Эти безобразные романы, родившиеся на Руси только потому, что в Англии был Вальтер Скотт, а у нас появилась «История» Карамзина, считались тогда одним из признаков романтически-народного направления. Над дюжинными из них, выходившими мириадами, смеялись, но о

загоскинских и в особенности о лажечниковских, запечатленных действительно могущественным, хотя каким-то странным, не представлявшим никакой соразмерности талантом, писались целые и весьма серьезные статьи. Пушкин и его кружок под его, конечно, влиянием по какому-то чутью, более чем по определенному, на изучении основанному смыслу мало сочувствовали представлению народности в тогдашних исторических романах: что-то говорило им, что тут есть сильная фальшь, и они, как выразился один из них, не имели ни малейшего удовольствия читать изображения предков, снятые по прямой линии с кучеров их потомков [49]. В этой фразе, отзывавшейся несколько аристократизмом, было много верного. Если б действительно народ, хотя бы даже и современный — купечество, крестьянство,— давал романистам нашим краски для изображения быта, языка и нравственных понятий предков, то в этих красках была бы хоть доля истины, потому что в народе есть органическое единство с прошедшим; но романисты наши собственно с тем, что называется народом, были вовсе незнакомы. Между тем влияние фальшиво народного направления было так сильно, что даже люди с сильно поэтическим даром и глубоким философско-историческим смыслом приносили ему посильные жертвы, как Хомяков в своем «Дмитрии Самозванце» и «Ермаке»; что даже люди, специально знакомые с нашим историческим бытом, как Погодин, писали исторические драмы, повторяя в них, несмотря на собственные основательнейшие изучения, помимо, может быть, своей воли, изображения, отлитые весьма искусно, хоть и неверно историком «государства Российского» [50].

В предшествовавшем отделе я с величайшей искренностью писал чуть что не панегирик Карамзину; ибо действительно, когда смотришь только на его талант и на великое значение его деятельности в отношении к нашему духовному развитию, на него нельзя смотреть иначе; но что касается до понимания и представления нашей народности, то Карамзин является по справедливости же главнейшим источником всех наших ошибок по этой части, всех наших ложных литературных отношений к этому весьма важному для нас делу. Сила таланта его как историка такова, что она могла наложить свою печать даже на неизмеримо выше Карамзина стоявшую личность — на Пушкина и испортить во многом одно из высших его созданий; что она поро-

дила при пособии влияния вальтерскоттовской формы целую ложную литературу; что она в науке даже, в исторических изысканиях, могла парализировать такую силу, как сила Погодина, и заставить ее двигаться в одном и том же заколдованном круге.

Дело в том, что Карамзин был, да и до сих пор есть единственный у нас историк-художник, историк, отливший наши исторические образы в известные яркие, ясные формы.

Формы эти долго тяготели над нашим сознанием. Восстать против них пытались скептики, но, руководимые одним слепым отрицанием, часто смешным до наивности, являвшиеся с сигналом, что у нас «ничего не было», и нисколько не отвечавшие на вопрос неминуемый: что же у нас в таком случае было? — ничего не могли сделать. Скептическое направление уложил на вечный покой Погодин простым афоризмом, что множеству наших князей с их разными семейными связями труднее было быть выдуманными, чем существовать на самом деле, хотя этот афоризм разбивал скептиков только в наружном проявлении их мысли, в том, что у нас чуть ли не до Ивана III ничего не было [51]. В сущности же скептики, сами, впрочем, того не зная, хотели только сказать, что у нас ничего не было такого, каким является оно у Карамзина, и в этом были правы по крайней мере на целую половину, если не больше. Пытался восставать на Карамзина Арцыбашев — сводным и буквальным изложением летописей; но положительная бездарность и, может быть, рановременность попытки, сделанной до издания в свет главных источников нашей истории, были причиною неуспеха [52]. Пытался, наконец, восставать Полевой — попыткою чисто полемической истории [53]. В наше, и притом недавнее, время вошло в моду придавать чрезмерное значение не только журнальной, но и исторической деятельности Н. А. Полевого, как в эпоху тоже недавнюю было в моде унижать эту замечательную деятельность. Нет никакого сомнения, что деятельность Н. А. Полевого в первую, московскую ее половину остается навсегда в истории нашего развития; нет сомнения, что и полемическая его история имела большое значение, как протест и отрицание; но чтобы она внесла что-либо положительное в понимание нашей народности, в этом да позволено будет усомниться. Все приемы Полевого в его манере исторического изображения чисто отрицательные — поднимание того, что у Карамзина унижено, и унижение того, что у Карамзина поднято,— ма-

нера до детства, часто до смешного отрицательная. Он постоянно за тех, кого Карамзин представляет в черных красках,— за Олега Святославича против Мономаха, за Давида Игоревича Волынского против Василька Ростиславича; в позднейшие времена за Шемяку; за этого последнего в особенности, так что Полевой не удовлетворился одной историей и протестовал за Шемяку в романе [54] и т. д. Постоянно играя на отрицательной струне, естественно, что Полевой во многих случаях является правым, но правота его чисто случайная. Прибавьте к этому наскоро и едва усвоенные идеи Тьерри [55], Нибура [56] и других историков, прямо ex abrupto приложенные к нашей истории, наглый тон самохвальства, тон, в котором слышно даже не фанатическое увлечение теориями, а просто желание «выкинуть», говоря рядским языком, «особенное коленце», блеснуть самостоятельностью взгляда, понимания и представления,— и вы поймете, что не только «Вестник Европы» скептика Каченовского, но даже «Московский вестник» Погодина, поместивший на своих страницах жесткую статью Арцыбашева об «Истории» Карамзина и печатавший отрывки его оппозиционного сводного исторического изложения, разразились при появлении первого тома «Истории русского народа» статьями, яростными до нарушения всякой благопристойности [57].

Мы же теперь, далекие от фанатических поклонений и от ненавистей той эпохи, можем, кажется, сказать только то, что, наудачу действуя отрицательно часто весьма справедливо, Полевой положительные ложные формы Карамзина заменял столь же ложными, только в другой форме, так сказать, помоднее, и, по натуре нисколько не художник, побуждаемый к таковой замене не творчеством, а одним протестом, и притом не фанатическим, а чисто самолюбивым, не сумел придать своим формам даже и наружного блеска. Дело понимания нашей народности он нисколько не подвинул вперед, да и карамзинских форм представления разбить не мог. Эти формы продолжали тяготеть над нашим сознанием.

Разбить их магическую силу могло только ближайшее и притом более общее знакомство нашего сознания с непосредственными источниками нашей истории и нашего народного быта. Издание их предоставило это право нашей эпохе, считая ее с конца сороковых годов, и освобождением ее от карамзинских форм понимания народности мы обяза-

ны не чему иному, как именно этому обстоятельству. Труды наших ученых по этой части — сколь эти труды ни важны и ни почтенны — важны преимущественно тем, что прямо знакомили нас с источниками, и останутся достоянием потомства не в теоретических выводах, а именно в тех пунктах, где они прямо знакомили с источниками. Личных образов на место карамзинских труды эти нам не дали и дать не могли; цельного, художественного представления нашей истории и народной физиономии взамен прежнего, блестящего и ложного, мы не получили. Одно художество только силами ему данными в наше время начинает, преимущественно в деятельности Островского, выводить перед нас образы, на которых лежит яркое клеймо нашей народной особенности в том виде, как она уцелела; художеству же будет, по всей вероятности, принадлежать и честь примирения нашего настоящего с нашим прошедшим, проведения между тем и другим ясной для всех органической связи.

Но об этом речь еще впереди.

Дело в том, что карамзинские формы представления нашей народности в ее целости и органическом единстве для нас разрушены. Мы пошли дальше — и видим яснее.

Карамзин как талант нуждался в целостном представлении и как талант взял за основу форм для своего представления формы, которые представляло ему его время, на которых он воспитался, которыми глубоко проникся, формы общезападные: доблести, величия, чести и проч. Проникнутый насквозь как впечатлительнейшая натура своего времени общими началами европейского образования, он к нашему быту и к нашей истории находился уже совершенно в иных отношениях, чем Татищев и Щербатов. Те были еще весьма мало, даже почти вовсе не разъединены с воззрениями предков, с началами и, так сказать, с тоном их быта. Карамзин был уже человек оторванный, человек захваченный внутренно общечеловеческим развитием и потому бессознательно-последовательно прилагавший его начала к нашей истории и быту, одним словом — к нашей народности, и этим объясняется, что он, глубоко и добросовестно изучавший источники, имевший их под руками более, чем все прежде его писавшие, и почти столько же, сколько мы, постоянно, однако, обманывает сам себя и своих читателей аналогиями и постоянно скрывает сам от себя и от читателей все не аналогическое с началами и явлениями западной, общечеловеческой жизни... Приступая к нашей исто-

рии, он как будто робеет с самого предисловия, что она не похожа на общеевропейскую, робеет за ее утомительность и однообразие и спешит поскорее заявить ее блестящие доблестями или трагическими моментами и личностями места...

Он никогда почти не ошибается и тут в своем указании доблестей, в своем чутье трагических и грандиозных моментов, в направлении своих сочувствий; но эти доблести, борьбу и трагические моменты описывает он тоном, не им свойственным, а тоном, свойственным их западным аналогиям... Между тем тон его, как тон человека высокоталантливого, оригинален и носит на себе печать изучения источников, хотя и одностороннего, печать, обманувшую всех забывших уже Татищева и Щербатова его современников, способную обмануть всякого незнакомого нисколько с летописями и памятниками. Для всякого же при малейшем знакомстве с таковыми — ну хоть даже после прочтения одной только Киевской (Ипатьевской) да официально Московской (Никоновской) летописи — эта печать исчезает. Доблестные лица Владимира Мономаха, двух Мстиславов и т. д. остаются точно доблестными, но доблесть их получает совершенно иной характер, чем доблести западных героев, получает совершенно особенный тон, колорит. Вместо общих, классических фигур перед нами встают живые типы — типы, в чертах которых в простодушном рассказе летописцев мы, несмотря на седой туман древности, их окружающий, признаем нередко собственные черты народные. С другой стороны, перед нами выдвигаются тоже типически такие личности и такие доблести, которые перед Карамзиным прошли незаметными: благодушная и озаренная сиянием смирения фигура последнего «законного» (по старому наряду) киевского нарядника Ростислава Мстиславича, который, постоянно по чувству законности уступая первенство «стрыям старейшим», делается наконец великим князем для того только, чтобы умереть эпически торжественно... Не говоря уж о том, что Карамзин, увлеченный, вовсе не понял федеративной идеи, блестящую минуту развития которой представляет наш XII век и которую, без «попущения» божия [58] в виде татар, ждало великое будущее, не понял городовой жизни и значения князей как нарядников [59]. Этого и в наше время многие из историков, даже оказавших значительные услуги науке, не понимают или не хотят понять. Карамзин — и в этом его великая заслуга,

его бессмертное значение — не приносил по крайней мере этих идоложертвенных треб, не смотрел на татарское иго, на падение Твери и Новгорода, на Ивана Грозного и проч. как на явления, существенно необходимые для нашего развития. Ко всякому злу — является ли оно в виде события или личности — относится он прямо, без теории. Дело в том только, что к доблестям и злу относится он с точек зрения, выработанных XVIII веком, а не приравнивается к миросозерцанию летописцев. От этого доблести и великие события получают у него фальшиво грандиозный характер; к злу же относится он с тем раздражением, с каким летописец не относится. Стоит припомнить, например, его рассказ о защите Москвы, оставленной Димитрием в жертву Тохтамышу, «героем» Остеем и жителями и сопоставить этот величавый рассказ с наивным до цинизма рассказом Никоновской летописи. Героизм-то и останется, но подробности, которые окружают этот героизм перед читателем, придадут ему совершенно особенный характер, наш народный колорит... С другой стороны, в истории, например, междуцарствия,— а всеми признано, что в последних томах своих Карамзин несравненно более, чем в первых, проникается духом, языком и тоном летописей,— совершенно правое негодование историка на изменников («воровских людей» по грамотам и летописям) опять страждет тоном своим для всякого, кто знает, как, например, летопись на одной странице говорит о каком-нибудь Заварзине как о «воровском человеке», называя его уменьшительною кличкою, а через страницу величает его уже по имени и отчеству, не помня зла, когда он перешел на сторону правого, земского дела... Но, опять повторяю, Карамзин, совершенно разорвавший с миросозерцанием быта до реформы, глубоко проникнутый началами общечеловеческого образования, не мог смотреть иначе: в истории междуцарствия он увлекся одним только «Сказанием» Авраамия Палицына [60], который как человек, по своему времени высокообразованный и, стало быть, имевший справедливый или нет, но во всяком случае *цельный* взгляд на жизнь и событие, был ближе к нему, чем простодушные летописцы и современные грамоты...

Указывая на эти немногие, но, как кажется мне, довольно резкие черты непонимания народности нашей Карамзиным и фальшивости его представления народности, я опять должен повторить, что фальшивое представление было все-таки цельное, художественное представление, давало обра-

зы, хотя и отлитые в общие классические формы, но отлитые великолепно и твердо поставленные... Когда на такого гиганта, как Пушкин, обладавшего непосредственно глубоким чутьем народной жизни, мог подействовать карамзинский образ Бориса, что ж должны были делать другие?..

Другие преклонялись и jurabant in verba magistri, развивали идеи учителя и совершенно были этим довольны — довольны до того, что один из высших представителей нашего сознания, Белинский, в юношески пламенной статье своей называл свою тогдашнюю эпоху литературы романтически-народною, с ее дюжинами являвшимися и выкроенными из Карамзина историческими романами, дикими историческими драмами и т. д.

И в эту-то минуту общего самообольщения, разделяемого даже и высшими представителями сознания, в минуту юношеских верований в то, что мы поймали наконец нашу народность, входим с нею, очищенною, умытою и причесанною, в общий круг мировой жизни,— в эту минуту явился человек, который не силой дарования, но силой убеждения, и притом чисто теоретического, рассеял разом это самообольщение, разбил безжалостно и бестрепетно верования и надежды.

Да! Теоретики иногда бывают очень нужные люди, часто великие люди, как П. Я. Чаадаев.

Он был вдобавок еще теоретик католицизма, стало быть, самый безжалостный, самый последовательный из всех возможных теоретиков... Фанатически веря в красоту и значение западных идеалов, как единственно человеческих, западных верований, как единственно руководивших человечество, западных понятий о нравственности, чести, правде, добре, он холодно и спокойно приложил свои данные к нашей истории, к нашему быту,— и от первого прикосновения этих данных разлетелись прахом воздушные замки. Ясный и обширный ум Чаадаева, соединенный с глубоко правдивой натурой и нашедший себе притом твердые точки опоры в теориях, выработанных веками, сразу разгадал фальшь представлений о нашей народности. Нисколько не художник, а мыслитель-аналитик, он не мог обольститься карамзинскими аналогиями.

Фанатик, как всякий неофит, он имел смелость сказать, что в нас и в нашей истории и в нашей народности нет «никаких» идей добра, правды, чести, нравственности, что мы — отщепенцы от человечества. «Никаких» на его языке

значило западных, и в этом смысле он был *тогда* совершенно прав. Силлогизм его был прост:

Единственно человеческие формы жизни суть формы, выработанные жизнью остального, западного человечества.

В эти формы наша жизнь не ложится или ложится фальшиво, как у Карамзина.

Следовательно...

Вот именно это *следовательно* и разделилось на два вывода:

Следовательно, сказали одни, мы не люди, и для того, чтобы быть людьми, должны отречься от своей самости. Из этого *следовательно* вытекла теория западничества, со всеми ее логическими последствиями.

Следовательно, сказали другие, более смелые и решительные, наша жизнь — совсем иная жизнь, хоть не менее человеческая, шла и идет по иным законам, чем западная.

Два лагеря разделились, и каждый повел последовательно и честно свое дело.

ЗАПАДНИЧЕСТВО В РУССКОЙ ЛИТЕРАТУРЕ, ПРИЧИНЫ ПРОИСХОЖДЕНИЯ ЕГО И СИЛЫ 1836—1851

Sine ira et studio *.
Тацит
Justitia est constans et perpetua
voluntas jus suum quique tribuere.
Institutiones ** [1]

I

Пустынна, однообразна и печальна, как киргизская степь, должна была представиться русская жизнь в ее прошедшем и настоящем тому, кто смело и честно, как П. Я. Чаадаев, взглянул на нее с выработанной Западом точки созерцания, не ослепляясь кажущимися и, в сущности, фальшивыми аналогиями, тем менее стараясь проводить эти фальшивые аналогии. Между тем эта точка зрения явилась вовсе не внезапно, вовсе не как Deus ex machina ***. Зерно такого резкого созерцания лежало уже давно в сознании высших наших представителей, вырывалось по временам у величайшего из них, Пушкина, то ироническим примирением с действительностью, как в известной строфе уничтоженной главы «Онегина», то стихотворением, которое сам он назвал «Капризом»,

Румяный критик мой, насмешник толстопузый,
Готовый век трунить над нашей сонной музой,
Поди-ка ты сюда, присядь-ка ты со мной, и т. д.[2],

стихотворением, в котором, между прочим, несмотря на его шутливый тон, именно как в зерне заключаются многие последующие отношения литературы нашей к действительности, и лермонтовское созерцание, выразившееся так энергически горько,—

Люблю отчизну я, но странною любовью,
Не победит ее рассудок мой...[3]

* Без гнева и пристрастия *(латин.)*.

** Справедливость — это неизменная и постоянная воля дать каждому его право. Наставления *(латин.)*.

*** Бог из машины *(латин.)*.

и повести сороковых годов с их постоянно и намеренно злобным изобретением грязной и грубой обстановки, в которой осуждены задыхаться лучшие натуры, и огаревские вопли —

Да! в нашей грустной стороне,
Скажите, что ж и делать боле,
Как не хозяйничать жене,
А мужу с псами ездить в поле [4];

и мрачное, безотрадное созерцание великого аналитика «пошлости пошлого человека», и унылый, туманно-серенький, ненастный колорит, наброшенный на жизнь сентиментальным натурализмом, и, наконец, почти все стихотворения Некрасова — даже до его последнего, то есть до «Деревенских вестей», которое, впрочем, и стихотворением-то назвать как-то худо поворачивается язык... Все это, в сущности, есть не что иное, как развитие пушкинского «Каприза», то есть разъяснение и последовательное раскрытие того созерцания, которое у Пушкина выразилось только как момент в его «Капризе»...

Но Пушкин в нашей литературе был единственный полный человек, единственный всесторонний представитель нашей народной физиономии.

Горькое и безотрадное созерцание окружающей действительности было для него не более как моментом сознания — и притом вовсе не таким моментом, который бы выразился у него целою резкою полосою деятельности вроде лермонтовской или во вред правдивому и прямому отношению к жизни, как в повестях сороковых годов. Пушкин — пусть его за отсутствие односторонности и обвиняют поборники теорий в равнодушии и даже в отступничестве — был прежде всего художник, то есть великая, наполовину сознательная, наполовину бессознательная сила жизни, «герой» в карлейлевском значении героизма [5],— сила, которой размах был не в одном настоящем, но и в будущем... Ему было дано непосредственное чутье народной жизни и дана была непосредственная же любовь к народной жизни. Это — вопреки появившемуся в последнее время мнению, уничтожающему его значение как народного поэта, мнению, родившемуся только вследствие знакомства наших мыслителей с народною жизнью из кабинета и по книгам,— неоспоримая истина, подтверждаемая и складом его речи в «Борисе», «Русалке», «Женихе», «Утопленнике», сказках

«О рыбаке и рыбке» и «О Кузьме Остолопе»[6], отрывком о Медведице и т. д. и, что еще важнее, складом самого миросозерцания в «Капитанской дочке», «Повестях Белкина» и проч. В те дни даже, когда муза его, по его выражению, скакала за ним Ленорой при луне по горам Кавказа, когда, как говорит он,

...я воспевал
И деву гор, мой идеал,
И пленниц берегов Салгира...

когда образы Пленника, Алеко, Гирея и других мучеников страстей теснились в его душу, эта чуткая душа удивительно верно отзывалась на жизнь действительную, его окружавшую, и, несмотря на то, что поэт встречал еще овладевавшие им образы действительности полушутливым, полусерьезным отвращением:

Тьфу! прозаические бредни,
Фламандской школы пестрый сор!...

умела в этой самой действительности обретать своеобразнейшую поэзию («Зима. Что делать нам в деревне?..», «Мороз и солнце, день чудесный...», «Долго ль мне гулять *на свете...»,* «Грустно, Нина, путь мой скучен...», «Бесы»). Не говорю об образе Татьяны, чисто русском и до сих пор единственно полном русском женском образе,— Татьяны, которая

...русская душою,
Сама не зная почему,
С ее холодною красою
Любила русскую зиму —

хоть муза поэта в лице ее и явилась

...барышней уездной,
С печальной думою в очах,
С французской книжкою в руках...

не говорю о самом Онегине, который хоть вовсе и не

Москвич в Гарольдовом плаще,

но все-таки русский человек множеством черт своей натуры... Все это еще надобно разъяснять и доказывать, а я указываю только на то, что не требует доказательств, на стремление к семейному началу, неожиданно прорывающееся у

того же поэта, который начинает роман свой сатирическим или по крайней мере юмористическим отношением к этому началу («Родные люди вот какие»... и множество других строф), стремление изобразить когда-нибудь

...простые речи
Отца иль дяди-старика,
Детей условленные встречи
У старых лип, у ручейка...

Беру, наконец, «Повести Белкина», «Летопись села Горохина», «Капитанскую дочку», в которой в особенности поэт достигает удивительнейшего отождествления с воззрениями отцов, дедов и даже прадедов, «Дубровского», в котором одно только непосредственное чутье народной сущности могло создать хоть бы ту черту, например, что кузнец, поджигающий равнодушно-сурово приказных, лезет в огонь спасать кошку, чтобы «не погибла божия тварь»...

Что эти создания и эти черты, приводимые мною случайно, без выбора,— зерно всех прямых отношений нашей литературы к народу и его быту, к дедам нашим и прадедам, зерно «Семейной хроники», например, и многих повестей Писемского, точно так, как «Гробовщик» в повестях Белкина — зерно натурализма,— едва ли может подлежать сомнению.

Но тем не менее чисто отрицательное созерцание жизни и действительности является только как момент в полной и цельной натуре Пушкина... Он на этом моменте не останавливается, а идет дальше, облекается сам в образ Белкина, но опять-таки и на этом не останавливается. Отождествление с взглядом отцов и дедов в «Капитанской дочке» выступает в поэте вовсе не на счет существования прежних идеалов, даже не во вред им, ибо в то же самое время создает он «Каменного гостя»...

В том-то и полнота и великое народное значение Пушкина, что чисто действительное, несколько даже низменное воззрение Белкина идет у него об руку с глубоким пониманием и воспроизведением прежних идеалов, тревоживших его душу в молодости, не сопровождается отречением от них...

Пушкин не западник, но и не славянофил, Пушкин — русский человек, каким сделало русского человека соприкосновение с сферами европейского развития... Господа, отрицающие значение Пушкина как народного поэта, постоян-

но указывают на одно: на некоторые фальшивые стороны его «Бориса», то есть, в сущности, на фальшивые карамзинские формы, которым даже и великий поэт подчинился, как вся его эпоха, ибо фальшиво в «Борисе» только карамзинское, то есть личность самого Бориса; все же чисто пушкинское (пир ли у Шуйского, сцены ли в корчме, сцены ли битвы, сцены ли на Лобном месте, у Девичьего монастыря и т. д.) вечно, как сама народная сущность, или поэтически и общечеловечески правдиво (как, например, сцена у фонтана и т. д.). Не забудьте притом, что вопиющие на фальшивость некоторых сторон «Бориса» самые эти стороны мерят еще не народным созерцанием, а новыми теориями, сменившими литые и блестящие формы Карамзина. А новые теории, пока они только теории, точно так же способны, как и карамзинские литые формы, вредить художественному представлению быта, что явным образом выказалось в блестящем произведении Мея «Псковитянка», где так хорошо, так вполне народно псковское вече, созданное в поэтической простоте концепции, где так великолепно и вместе правдиво ожидание грозного Ивана Васильевича и первое его появление и где так смешон этот Иван Васильевич, обнимающийся с сыном и Борисом и рассуждающий о своих государственных теориях совершенно по г. Соловьеву[7], где является чуть что не нежный и мягкосердечный Иван Васильевич, тот самый Иван Васильевич, записывавший в свое поминанье весьма большое количество неведомых и безымянных душ, которые «отделал» палач Томило... «Их же имена, Господи, Ты веси», поэтому лучше ли бы было, если бы Пушкин создавал своего Бориса и по новейшим теориям... пока они только теории? Карамзинские формы часто фальшивы, но у Карамзина не было фальшивых сочувствий и фальшивых антипатий, то есть сочувствий и антипатий, так резко расходящихся с народной памятью, как резко расходятся с нею иногда теории нашего времени...

Вчитываясь внимательно в пушкинского «Бориса», правильно вынести можно, кажется мне, из такого чтения и изучения не сомнение в народном значении поэта, а скорее изумление перед его удивительным народным чутьем и перед величием его гениальной силы... «Борис», как и все его драматические попытки, писан очерками[8], а не красками, но эти очерки поразительны по своей правде и красоте... Вероятно, поэт чувствовал, что красок настоящих взять ему еще неоткуда или что такие краски совсем потерялись, да и

не мудрено, что они действительно совсем и навсегда затерялись в той жизни, которая разрознилась со всеми событиями своего прошедшего, до того разрознилась, что народ у другого истинного народного писателя нашего говорит: «Эта Литва — она к нам с неба упала» (в «Грозе»). Фальшивых же красок для расцвечения очерков поэт наш, как поэт, употребить не хотел. Он хотел правды. Он даже и там, где была полная воля его фантазии, в «Русалке», так же точно создавал только очерки.. Но знаете ли вы, господа, трактующие о том, что Пушкин не народный поэт, какой могучей жизнью полны эти очерки?.. «Русалку» пытались ставить на сцену в той форме, в какой создал ее Пушкин. Попытка оказалась неудачною именно потому, что очерки в полноте своей слишком сжаты, слишком коротки для сценического осуществления. «Русалка» с сохранением ее пушкинских форм, целости содержания и даже большей части божественных стихов поэта явилась на сцене оперою. Посмотрите же, как либретто, то есть поэма Пушкина, получивши краски, тело, сценическую продолжительность, давит своею громадностью музыку, весьма, впрочем, замечательную во многих отношениях и принадлежащую высокому музыкальному таланту. Не одному мне, вероятно, а многим смотрящим и слушающим кажется по временам даже дерзостью попытка музыканта дать краски и тело этим очеркам!.. Каждая черта в гениальной поэме выдается рельефно во вред музыке! И странное чувство овладевает вами, вы порой готовы досадовать на музыку, вы хотели бы слышать просто эти поэтические звуки, которые лучше и выше этой музыки, а между тем понимаете, что все поэтическое создание только очерк, что на сцене только при пособии *каких-либо* красок, хотя и низшего сравнительно с рисунком достоинства, очерк этот может быть как-нибудь осуществлен, сколько-нибудь доступен для массы.

Но если высоко артистическое чувство правды запрещало Пушкину употребление фальшивых красок и заставляло его рисовать одними очерками, ничто не удерживало других, даже и не бездарных, даже иногда и очень даровитых людей его эпохи от употребления этих фальшивых красок, лишь бы только они были эффектны...

Эпоха, которую даже чуткий и в художестве всегда почти прозорливый Белинский называл *романтически-народною,* не только обманывала нас, то есть читателей, но добросовестнейшим образом сама себя обманывала. И причина та-

кого самообманывания заключалась не в ином чем, как в литых формах Карамзина. Эпоха поверила в эти формы, поверила в правдивость карамзинской аналогии и ужасно обрадовалась своей вере. Да и как было в самом деле не обрадоваться? Мы поймали тогда нашу беглянку — народность, мы поняли ее самым, по-видимому, простым и притом совершенно *приличным* образом, мы поняли ее в целой нашей истории; мы наивно верили и тому, например, что «Ярослав приехал господствовать над трупами», и тому, что «отселе (от Иоанна — не Ивана, а Иоанна III) история наша приемлет достоинство истинно государственной» и проч., и проч., нисколько не замечая, как смешны эти величавые фразы на первой очной ставке с летописями и грамотами или с завещаниями самих князей, в которых понятия и язык гораздо ближе к нынешним понятиям и нынешнему языку, хоть бы купеческому, чем к государственным понятиям и к официально-величавому языку... Надобно только припомнить детский восторг наш при появлении «Юрия Милославского»... Не о восторге читателей говорю я, а о восторге судей-ценителей. В самом серьезном из тогдашних журналов, в «Телескопе», по поводу второго романа М. Н. Загоскина «Рославлев» явилась большая статья об историческом романе вообще и наговорено было по поводу нашего исторического романа множество самых наивных вещей о нашей народности [9].

Никому, решительно никому не пришло в голову объяснить дело просто влиянием Вальтер Скотта, с одной стороны, и карамзинских форм — с другой.

Один только Пушкин не только как поэт, но как критик понимал настоящую «суть» дела, но высказывался не прямо, а косвенно и всегда необыкновенно удачно и тонко. Когда явился «Рославлев» М. Н. Загоскина, Пушкин написал свою критику под формою высокохудожественного, но, к сожалению, неполного рассказа, в котором он восстановлял и настоящие краски и настоящее значение события и эпохи, так жалко изуродованных в романе покойного Загоскина; но даже и эта тонкая, художественная критика стала известна только после его смерти... Он *молчал* о господствовавшем в тридцатых годах направлении, а только сам не впадал в него, сам употреблял краски единственно тогда, когда убежден был, что эти краски настоящие, как в его «Арапе Петра Великого» или в «Капитанской дочке» и «Дубровском»... Он молчал даже тогда, когда появлялись талантли-

вые в высокой степени попытки Лажечникова, молчал потому, вероятно, что видел в них смесь талантливости и даже подчас истинной художественности с невообразимою фальшью. Когда мы все восторгались «народными» разговорами в романах Загоскина, он, в высокой степени владевший народною речью (отрывок о Медведице), понимавший глубоко и комические пружины быта русского человека («Летопись села Горохина»), и трагические (кузнец в «Дубровском», «Емеля» в «Капитанской дочке», пир Пугачева и т. д.), он ни разу не позволил себе написать какую-либо повесть с «народными» разговорами, ибо знал, что не пришло еще время, нет еще красок под рукой и неоткуда их взять, пока не последуют его совету и не будут учиться русскому языку у московских просвирен (примечания к «Онегину»); что речь, которую выдавали за народную,— не народная, а подслушанная у дворни, что чувства, этою речью выражаемые,— фальшивы и т. д. Он, опять повторяю, только там писал красками, где знал краски; зато все, что оставил он нам писанного красками, вечно, как народная сущность, будут ли это речи Татьяниной няни и рассказ ее о выходе замуж, будут ли это речи Наташи в балладе «Жених», речи дочери Мельника, в которых даже пятистопный ямб превращается в склад народного стиха... будут ли это народные сцены в «Борисе»... Все это вечно, все это так же правдиво, как если бы написано было в нашу эпоху Островским, так полно знающим натуру русского человека, способ его выражения и т. д. Нет, это даже лучше, чем Островский, по крайней мере там, где у Пушкина оно выражено речью богов, то есть стихом, лучше именно потому, что выражено «речью богов», вырезано чертами на меди...

Способность отрицательная, способность видеть фальшь и такт обходить всякую не только фальшь, но малейшую неясность в представлении, обходить, разумеется, только в том случае, когда нет возможности воспроизвести правду,— эта способность составляет в гениальных мировых силах столь же важное свойство, как и положительная их сторона. Пушкин не мог сочинять и выдумывать красок. Брать напрокат чужие по аналогии, как Карамзин, он не мог потому, что был несравненно более Карамзина одарен всеми духовными силами и, стало быть, видел дальше его; брать первые попавшиеся краски из окружавшей его действительности, как вся его эпоха, он тоже не мог по художнической добросовестности. Эта добросовестность простиралась в нем до

того, что он, например, рисуя дочь Бориса Ксению, плачущую о своем женихе, выкинул, по-видимому, превосходные стихи и заменил их прозой с русским песенным складом — возможно простой, возможно лишенной всяких украшений («Милый мой жених, прекрасный королевич» и т. д.). Вычеркнул сцену двух чернецов, по-видимому тоже превосходную, но его, как видно, не удовлетворявшую, и не дал в первом издании «Бориса» даже безукоризненную народную сцену у Девичьего монастыря, явившуюся только в посмертном издании и только в анненковском вошедшую в состав поэмы[10]... Да! Этот «барчонок», писавший по-французски (и, надобно прибавить, превосходно) свои заметки об исторической драме и о своем «Борисе», свято чтил народ, религиозно боялся солгать на народ, на склад его мышления, чувства, на способ его выражения... Видно, глубоко запали в эту великую и восприимчивую душу сказки няни Ирины Родионовны.

И замечательно, что не только Пушкин, но все его друзья отличались или положительным, непосредственным тактом народности, как Языков, в особенности в его великолепной драматической сказке о Жар-птице, которая по языку и тонкости поэтической иронии — совершенство; как Хомяков, который хотя и написал грех юности... «Ермака», но выкупил этот грех несколькими удивительными сценами «Дмитрия Самозванца» (в особенности весь V акт),— или беспощадным отрицанием всего фальшивого, как князь Вяземский и Одоевский (не помню, которому из них принадлежит выходка против изображения предков с кучеров их потомков). Наиболее беспощадный в отрицании из друзей Пушкина, наиболее способный ясно видеть всякую фальшь и смело назвать ее фальшью был, конечно, благородный и глубокомысленный автор философских писем П. Я. Чаадаев, строгий, последовательный, безукоризненно честный мыслитель, столь же бестрепетный перед крайностями той мысли, которая казалась ему правдой, как перед ударами и шутками судьбы, хотя бы удары ее были удары немаловажные, а шутки — печальные шутки!

II

Чтобы понять значение чаадаевского отрицания в эту эпоху и самое значение ее для последующего процесса нашего сознания, необходимо разъяснить, что именно разбито было отрицанием.

Карамзинские литые формы, принятые на веру «романтически-народною» эпохою, разлившиеся на огромное количество исторических драм, в которых кобенились Минины и хвастали Ляпуновы [11], и исторических романов с изображениями предков, снятыми прямо с кучеров их потомков,— формы, тяготевшие над эпохою даже и тогда, когда она думала с ними бороться (в лице Полевого), образовывали известное миросозерцание, давали известное *слово* для объяснения нашей сущности, нашей народности...

Как только слово это признано было фальшивым словом правдивою отрицательною натурою, оно стало для нее ненавистным и враждебным, как всякая ложь. Чаадаев как теоретик не понял только одного: что сама народность нисколько не виновата в ее фальшивых представлениях.

Не поняла этого и вся его школа, то есть западничество. Совершенно правый в отрицании фальшивых представлений о нашей народности взгляд Чаадаева не мог остановиться на одном этом отрицательном пункте. Вместо того чтобы сказать как аналитик: «Русская жизнь, как и русская история, не подходят под те рамки общеевропейской жизни и общеевропейской истории, под какие подвел их Карамзин; следует поэтому поискать в русской жизни и в русской истории особенных свойств и законов, на основании которых выведены будут или положительные различия, или более правильные аналогии с европейской жизнью и европейской историей»,— Чаадаев прямо сказал, что в нашей жизни и истории нет никакой аналогии с общечеловеческим законным развитием, что мы какие-то илоты, выбранные судьбою для указания, что́ может быть с племенами, отпадшими от целости, от единства с человечеством.

Но обвинять Чаадаева за его вывод можно только в увлечении слепого фанатизма; требовать от него спокойного разъяснения вопроса, который был для него не мозговым, а сердечным вопросом, могло разве одно тупоумие «Маяка» и других мрачных изданий, в его время, впрочем, и не существовавших.

Помимо того обстоятельства, что для Чаадаева идея единства человечества облечена была в красоту и величие католицизма, которыми увлекся он тем сильнее, что, человек с жаждою веры, он воспитанием своим был совершенно разобщен с бытом своего народа, так сказать, прельщен католицизмом и его идеалами, как вообще некоторые из людей его сословия нередко бывали и доселе еще бывают

«прельщены» даже в наше время; помимо, говорю я, этого чисто личного и сословного обстоятельства он как натура правдивая и честная был глубоко возмущен теми последствиями, которые вытекали из блестящих, но фальшивых форм Карамзина, миросозерцанием «романтически-народной эпохи»... Удержаться в границах, как Пушкин, он не мог: он обладал только отрицательной стороною пушкинского духа, а не носил в себе, как наш великий поэт, непосредственного чутья народности.

Миросозерцание же «романтически-народной эпохи», как только литые карамзинские формы разменялись на мелочь исторических романов и исторических драм, оказывалось или детски-смешным и жалким, или даже оскорблявшим всякое на известной высоте стоявшее сознание и всякое правильно воспитавшееся человеческое чувство.

Деятели этой эпохи, наиболее пользовавшиеся успехом в массе публики за исключением блестяще-даровитого и энергического Марлинского, которому только недостаток *меры* и вкуса препятствовал быть одним из замечательнейших писателей, были М. Н. Загоскин, Н. А. Полевой, И. И. Лажечников и впоследствии Н. В. Кукольник.

М. Н. Загоскин как человек — одно из отраднейших явлений нашего старого быта, натура в высшей степени нежная и добродушная, хотя и ограниченная, пользовался как романист успехом, в наше время и с нашей точки зрения совершенно невероятным и необъяснимым... Что может быть бесцветнее и сахарнее по содержанию, смешнее и жалостнее по выполнению, ходульнее и вместе слабее по представлению грандиозных народных событий «Юрия Милославского»? Ведь этой книги в наше время и детям, право, давать не следует, чтобы не испортить их вкуса! Непроходимая пошлость всех чувств, даже и патриотических, фамусовское благоговение перед всем существующим — даже до кулака, восторженное умиление перед теми сторонами старого быта, которые были недавно и правдиво казнены великим народным комиком Грибоедовым, не китайское даже, а зверское отношение ко всему нерусскому без малейшего знания настоящего русского, речь дворовой челяди вместо народной речи, с прибавкою нескольких выражений, подслушанных у ямщиков на станциях,— вот черты другого его романа «Рославлев», романа, который будет, впрочем, бессмертен по бессмертному отрывку Пушкина. Чем дальше шел покойный Загоскин в своей деятельности, чем больше

писал он, тем все ярче и ярче выступали в произведениях его черты невежественного барства и умиления перед пошлостью доброго старого времени...

Когда это старое время являлось под могучею кистью художника, как Пушкин, художника, сочувствовавшего ему вполне, даже до аристократической гордости, выразившейся в «Родословной», но изображавшего его объективно спокойно, без любимой доктрины, оно не возбуждало ненависти и негодования. Не возбудило оно также ненависти, когда «Семейная хроника» Аксакова изобразила его как живое, с полной свежестью красок и во всех подробностях... Но всем тем, которые в наше время не поймут уже благородной резкости Чаадаева, ненависти Белинского и последовательности западников, можно посоветовать прочесть или перечесть романы покойного Загоскина.

Да! Если бы народность наша была тем, чем является она в этих произведениях, она не стоила бы того, чтобы о ней серьезно и думать, ибо это была бы народность Фамусовых, «Маяка» и «Домашней беседы»...

Странное дело, что хотя и карамзинские формы представления народности послужили исходным пунктом деятельности покойного М. Н. Загоскина, но было бы крайнею несправедливостью в отношении к великому человеку, каков был Карамзин, считать его виноватым в этой деятельности. «Марфа Посадница» Карамзина, несмотря на ходульность и ложь, имеет в себе что-то человеческое и благородное и при всем отсутствии понимания народности не клевещет так на народ, как сцены в Нижнем «Юрия Милославского» или сцены в Москве 1812 года «Рославлева»... Даже то сентиментальное и смешное, что есть в «Наталье, боярской дочери», не так оскорбляет чувство, как объяснения Юрия с Анастасией после их внезапного бракосочетания, от чего, как от фальши, краснеешь невольно по народному чувству точно так же, как краснеешь по изящному или нравственному чувству от различных водевилей Александринской сцены...

А ведь это все выдаваемо было нам за народность! Всем этим хотели нам сказать, что вот так, дескать, русский человек верит, любит, действует... Бедный русский человек! Его показывали нам или нравственным евнухом, или дворовым скоморохом — или Юрием Милославским, или Торопкой Голованом!

Да не обвинят меня в излишнем, несвоевременном озлоблении на такой способ представления народности... Я пишу не о Загоскине, в частности, который был человек бесспорно даровитый и, как многие люди конца XVIII и начала XIX века, гораздо более замечательный, чем его произведения; я пишу о том направлении, которое вызвало (и не могло не вызвать) сильное и энергическое противодействие западничества, противодействие таких великих в истории нашего развития деятелей, каковы были Чаадаев, Белинский, Грановский и некоторые другие. У Загоскина там, где он пишет без претензий на доктрину, есть вещи наивные, восхитительно милые, весело добродушные, даже — что удивительно в особенности — человечески страстные (рассказ о молодости героя в «Искусителе»). У него был и комический талант, небольших, конечно, размеров, и добродушный юмор, и жар увлечения, и даже, пожалуй, своего рода поэтическая манера, но дело, повторяю, вовсе не в нем, а в его направлении, в его взгляде на жизнь, в его представлении народности.

Взгляд на народность Полевого имел одно только отрицательное значение. Как только обстоятельства заставили его обратиться к положительной стороне, эта положительная сторона явилась у него еще более пошлою, чем у Загоскина. В эпоху же письма Чаадаева отрицательная деятельность Полевого только что кончилась; положительная же еще не начиналась... Его исторические повести («Симеон Кирдяпа») и роман («Клятва при гробе господнем») производили только много шуму при своем появлении, но, в сущности, не давали ничего определенного и только дразнили, как все отрицательное.

Положительная сторона понимания народности высказывалась только в Загоскине.

Я сказал уже, что положительная сторона эта была последствием карамзинских форм, но поспешил оговориться, что она стояла несравненно ниже этих форм, ниже и в своих общественных и даже в своих нравственных стремлениях. Общественные стремления этой высказавшейся тогда положительной стороны решительно нельзя назвать иначе как фамусовскими, с одной стороны, и бурачковскими — с другой.

Представьте себе русский быт и русскую историю с точки зрения Павла Афанасьевича Фамусова и «Маяка» или «Домашней беседы» — вы получите совершенно верное, нисколько даже не карикатурное понятие о взгляде загоскин-

ского направления на быт предков и быт народа. Любовь к застою и умиление перед застоем, лишь бы он был существующим фактом, китаизм и исключительность в понимании народного развития, взгляд на всякий протест как на злодеяние и преступление, vae victis (горе побежденным), проведенное повсюду, признание заслуги в одной покорности, оправдание возмутительнейших явлений старого быта, какое-то тупо-добродушное спокойствие и достолюбезность в изображении этих явлений (Кузьма Петрович Мирошев) — вот существенные черты загоскинского общественного взгляда, взгляда с исторической точки зрения весьма важного, интересного и поучительного, тем более что он высказывался в деятельности одного из любимейших писателей, одного из благороднейших людей...

Знаю, что ужас и, пожалуй, негодование возбудит мой резкий взгляд на деятельность Загоскина во множестве людей, которых благородным стремлениям, не во всем соглашаясь с ними, многие глубоко сочувствуют,— в славянофилах... Славянофилы почему-то причисляют Загоскина к своим. Но ведь они причисляют к своим же и адмирала Шишкова, а от адмирала Шишкова (как писателя, а не как человека, конечно) до г. Бурачка с его «Маяком» и даже «Домашней беседы» — один только шаг!.. Загоскин, опять повторю, был лицо достойное полного уважения, но что́ же общего в его общественном и нравственном взгляде с взглядом Хомякова, Аксаковых, Киреевских и других истинных представителей славянофильства... Для славянофилов «народ» был верованием, для них народ был, по выражению Аксакова (К. С.), «величайшим художником, поэтом» и даже мыслителем (что, впрочем, они не договаривали); народ в драме-летописи Аксакова «Освобождение Москвы» являлся единственным героем, и все другие деятели ставятся на высший или низший пьедестал по степени большей или меньшей безличности, отождествления с народом... Для Загоскина же и того направления, которого он был даровитейшим представителем в литературе, в народе существовало одно только свойство — смирение. Да и притом самое смирение вовсе не в славянофильском смысле, смысле полнейшей *общинности* и *законности,* а в смысле простой бараньей покорности всякому существующему факту. Стоит только припомнить, например, с какою бесцеремонностью изображает в «Брянских лесах» покойный романист Андрея Денисова и его клевретов; изображение это нисколько не уступает лубоч-

ным изображениям в промышленных романах г. Масальского[12], нисколько не выше их по беспристрастию, только гораздо наивнее... А между тем мы в недавние времена видели весьма странное явление, видели, как даровитый и добросовестный Щедрин повел было комически рассказ о Марфе Кузьмовне[13] и других прикосновенных к ее делу лицах, доводящихся несколько сродни по нисходящей линии лицам, изображенным некогда г. Загоскиным и г. Масальским, а закончил рассказ, может быть помимо воли своей и желания, вовсе уж не комически. Так как же нам теперь-то, во времена более правильных отношений к народности, смотреть на общественные стремления того направления, которого Загоскин был представителем, иначе, нежели я вынужден был взглянуть с исторической точки зрения, иначе, чем Чаадаев взглянул некогда с точки зрения своих идеалов и своих верований?..

Еще раз: если бы такова была наша народность с ее бытом и историею, какою является она во взгляде этого направления, Чаадаев был бы совершенно прав во всех беспощадных последствиях своей мысли. Право было бы совершенно и западничество.

Загоскин же первый выдвинул своею деятельностью «семейное начало», эту альфу и омегу нравственной пропаганды славянофильства. Опять-таки прежде всего эта альфа и омега славянофилов вовсе не то, что у Загоскина, но в настоящую минуту я имею дело с пониманием семейного начала тем направлением, которого литературным представителем был Загоскин. Это понимание вызвало — шутка сказать! — оппозицию литературы сороковых годов, литературы, специально отрицавшей и специально подрывавшей семейное начало, оппозицию, которой не возбудили же ни понимание Пушкина (в «Повестях Белкина», «Капитанской дочке», «Дубровском» и множестве открывков), ни понимание Аксакова (в «Семейной хронике»), ни понимание Островского во второй, чисто положительной полосе его деятельности («Бедная невеста», «Не в свои сани не садись», «Бедность не порок», «Не так живи, как хочется»), а если временно и возбуждали (как, например, Островский, насчет которого еще до сих пор не успокоились «С.-Петербургские ведомости»), то только по старым враждам и ненавистям к пониманию загоскинскому.

Это же понимание, теперь только смешное, могло действительно возбудить оппозицию фанатически враждебную, и

слава богу, что возбудило такую оппозицию. Девиз этого понимания был тот же, что и девиз понимания общественного: умиление перед тупою покорностью, стало быть,— ео ipso,— совершенно спокойное отношение ко всякому самодурству... Не народности, а татарщины искало в нашем быту это понимание. Не надобно упускать из виду еще и того обстоятельства, что нашей «романтически-народной эпохе» дан был толчок извне Европою в лице Вальтер Скотта, как впоследствии нашей *пейзанской* литературе был дан толчок тоже извне романами Занда. Великий шотландский романист, или, как звали его в ту эпоху, шотландский бард,— что греха таить? — своим личным миросозерцанием весьма приходился по плечу в те времена. Все мы читали его, все мы зачитывались им, но, конечно, до смелой и правдивой статьи о нем Карлейля [14] не смели бы даже доселе подумать отнять у него звание «великого поэта», а если б и посмели, то это вышло бы так же дико и неловко заносчиво, как наше отречение от Гюго и Бальзака. Теперь же можно смело да и впору сказать, что великая объективность шотландского историка-романиста постоянно выше его миросозерцания, крайне мещанского и узкого, поскольку это миросозерцание выражается в его любимых героях и героинях... Мы и прежде, конечно, чувствовали, что нас увлекает в Вальтер Скотте высокая объективность изображения, а вовсе не его герои (за исключением немногих), не лица, которым он явно симпатизирует, скорее, даже именно те лица, которые являются у него *грешными* лицами. Напомню читателям для ясности дела три его романа,— будет и этих, потому что их они, вероятно, читали,— именно «Айвенго», «Предание о Монтрозе» и «Морского разбойника». Айвенго сам, например, отнимите только у него поэзию западного рыцарства, выйдет пошл, как Юрий Милославский, равно как и леди Ровена, его возлюбленная, скучна своею добродетелью до какой-то raideur *, до чопорности. Весь интерес ваш, сильно возбуждаемый обстановкой шотландского быта, рыцарских турниров и проч., прикуется нравственно к жиду и его дочери да к грешному и страстному храмовнику, которому предпочесть Айвенго прелестная Ребекка могла только по добродетели автора... В «Предании о Монтрозе» вы полюбите всей душою оригинальнейшую фигуру сэра Далджетти и прикуетесь невольно к мрачному образу Оллена Мак Олея,

* Напряженности, негибкости *(франц.)*.

так удивительно оттеняющему светлый очерк Аннеты Ляйль, а о существовании достопочтенного юного джентльмена лорда Ментейта совсем даже и забудете. В «Морском разбойнике», этом интимнейшем произведении великого романиста, этом живом до малейших подробностей изображении особенного мирка Шотландских островов — мирка, воспроизведенного во всех его комических и грандиозно-фантастических особенностях, вы увлечетесь живой действительностью, чуть что не осязаемой, а интерес ваш прикуется опять-таки не к добродетельному юноше Мертену и бескровной Бланке, а к грешному капитану Клевеленду и к поэтической Минне да к седой полусумасшедшей старухе Норне, заклинательнице стихий и ветров...

Если бы великой объективности — объективности притом в изображении целого мира чудес, мира роскошной западной жизни, да этих грешных и страстных или грешных и комических фигур — не было у Вальтер Скотта, его бы давно бросили читать, как романы Загоскина...

Представьте же мещанство вальтерскоттовского семейного созерцания, перенесенное на скудную и однообразную почву не русского, а русско-татарского быта; представьте талант с самою малою степенью объективности, талант, владеющий только одним качеством — наивностью, и, даже не читавши или не перечитывавши Загоскина, вы легко выведете последствия... Пошлость, пошлость и пошлость одолеет вас, и из всей этой апотеозы тупой семейной покорности выведете вы логически только одно — необходимость раннего появления комизма в нашем развитии, необходимость бича кантемировского и фонвизинского на тупоумие и ханжество, пламенно-лирической сатиры Грибоедова на хамство, скорбного и беспощадного смеха Гоголя над всякой ложью, общественной ли («Ревизор», «Утро делового человека»), или семейной («Отрывок»), глубоко ли захватывающего спокойного представления самодурства во всех родах его и видах Островским... поймете все крайности оппозиции литературы сороковых годов, болезненные вопли натурализма из темных и неведомых миру углов, бестрепетную анатомию романа «Кто виноват?» [15], ожесточение до пены у рта Белинского...

А прежде всего вы поймете значение чаадаевского письма и великое значение западничества со всеми его последствиями в нашем развитии.

III

Письмо Чаадаева не вдруг и не прямо принесло все свои плоды. Первоначально оно наделало только шуму и скандалу своими страшно резкими положениями и только через пять лет отдалось в нашем умственном сознании рядом явлений, связанных одною мыслью, бывших результатом одного процесса... И понятно, что школа, доктрина, образовалась не вдруг, равно как понятно и то, что доктрина провела мало-помалу все резкие положения, высказанные зараз смелым теоретиком, но провела их совершенно из других основ. Основа Чаадаева был католицизм, основою западничества стала философия.

Дело шло постепенно... В самой эпохе, присвоявшей себе тогда название «романтически-народной», были уже элементы разложения. Я рассмотрел одну сторону ее — направление, которое искреннейшим образом выразилось в Загоскине и его деятельности...

В отрицательных стремлениях Полевого, несмотря на то, что стремления эти не выразились ни в каких определенных формах, заключался уже, однако, протест против господствовавшего тогда взгляда на народ, на его быт и историю. Протест этот шевелил несколько умы, имел, несмотря на свою безосновность, с одной стороны, и на свою наглую заносчивость — с другой, достаточное количество приверженцев. От этого протеста ждали чего-то, ждали в особенности умы молодые и притом мало знакомые с наукой, умы, которые и учиться-то, собственно, начали по «Телеграфу» Полевого... Дождались впоследствии «Купца Иголкина» и «Параши-Сибирячки» [16], но именно этих-то последствий никак не ожидали и тем менее могли их предвидеть... Ожидание не было разочаровано даже появлением «Истории русского народа» и романа «Клятва при гробе господнем». Полевой был самоучка, Полевой был человек народа, и самоучки, из которых большею частью состояла тогда наша публика, охотно прощали ему и пробелы его наскоро нахватанного образования и его самохвальство за что-то таинственное в будущем, чего от него ожидали... Надобно сказать, что неумеренный, можно сказать, неблагопристойный тон антагонистов Полевого, даже ученейших и даровитейших, каковы были Надеждин и Погодин, много содействовал тому, что сочувствие большинства читателей было на стороне Полевого. Совершенно правые в разоблачении безосновно-

сти и наглости отрицания Полевого, противники его были не правы в том, что не видали необходимости отрицания карамзинских форм понимания быта и истории народа, стояли за эти формы как за какую-то неприкосновенную святыню, когда явным образом сознание этими формами уже не удовлетворялось, когда эпоха явно искала чего-то иного, искала тревожно и встречала сочувствием отрицательные стремления. Они сами, как тогда, так и впоследствии ревностные поборники народности, не могли и не хотели понять, что протест — и протест законный — заявлял себя в самом названии своей истории Полевым «Историею русского *народа*». Они даже несколько недобросовестно, увлеченные враждою к Полевому и пристрастием к старому идолу, видели даже и в этом названии один расчет, одну спекуляторскую проделку, так как оно несомненно родилось под влиянием духа протеста... Полевой владел бесспорно чуткостью и отзывчивостью на вопросы своего времени, чуткостью и отзывчивостью замечательными, и для того, чтобы быть истинно великим деятелем в истории нашего развития, ему недоставало одного только — глубокого и пламенного убеждения. Он угадал, что эпохе нужно было отрицание, но не пошел смело за эпохою, как пошел смело Белинский, и потому не овладел эпохою, как овладел ею Белинский...

Эпоха не была народною, но зато действительно была вполне «романтическою», то есть эпохою чаяний, тревожных порываний к чему-то, брожения сил и даже бесцельной траты их... Три высоких таланта были жертвами этого брожения и этой бесцельной траты сил: Марлинский, Полежаев, Мочалов... Это было, может быть, то в нашем развитии, что у немцев так называемая Sturm und Drang Periode *[17], период «Разбойников» Шиллера, драм Клингера[18] и безобразной жизни юного Гёте с другом его, веймарским герцогом[19],— только, по нашему более живому характеру, несравненно сильнее и нелепее. У немцев иное дело мысль, а иное дело жизнь: Кант и Гегель были самыми спокойными гелертерами, даже в некотором отношении филистерами; мужество и старость Гёте не похожи были на его юность, и из всего кружка этих буйных юношей только один Мефистофель-Мерк[20] кончил самоубийством да Шиллер рано умер, «с горя, что он немец», как выражался один оригинально умный российский циник. Но у нас романтизм

* **Период «Бури и натиска»** *(нем.)*.

и тревога отражались в целой жизни лиц и даже поколений, ложившихся в могилу такими же, какими были в колыбели. Мы свято верили в то, что̀ для наших старших на пути развития братий было только брожением умственным, и прямо, нисколько не колеблясь, ни перед чем не останавливаясь, переводили в жизнь идеи, часто даже плохо их переваривши...

Колоссальные замыслы, тревожные сны и в действительности падение в грязь цинизма, как Полежаев, или в совершенно пустые пространства, как Марлинский, донкихотство, принимавшее не раз восточную и притом татарскую физиономию, истощение жизненных сил не в борьбе, а в праздном дилетантизме, в праздной игре жизнью — вот что отличало в эту эпоху натуры действительно могучие. Но болезнь напряженности нравственной распространялась как зараза, и не одни могучие натуры ей подвергались, а все натуры сколько-нибудь впечатлительные, хотя и слабые. На их долю выпадала ходульность и потом падение в пошлость жизни, в пошлость созерцания жизни...

Странно, что Полевой, один из блестящих двигателей эпохи, подвергся последней участи и сам засвидетельствовал ее в знаменитом эпилоге своего романа «Аббадонна».

В романтизме этой эпохи именно нужно различить два направления. Одно заявляло себя могучими силами, необузданными стремлениями, колоссальными замыслами и давало подчас свидетельства очевидные и несомненные присутствия в себе таких свойств. Литературно выразилось оно в Полежаеве и Марлинском. Другое постоянно напрягалось и падало в смешное или пошлое, как Полевой и Кукольник. Первое направление само себя разрущало, само себя сжигало, но сжигало как феникс, возродилось ярким, хотя быстро промелькнувшим явлением, явлением Лермонтова, ибо все те элементы, которые тревожно и часто безобразно бушевали и бродили в гениальных проблесках полежаевского таланта, в «Амалат Беке», «Красном покрывале», даже «Мулла-Нуре» и Вадимове[21] Марлинского, получили целость и гармонию в немногих оставшихся нам созданиях великого, рано похищенного у нас роком поэта, и нет поводов думать, чтобы элементы эти закончили совсем свое дело, чтобы они вновь не возродились в ином великом поэте. Они были и в Пушкине, но он держал стихии в руках как великий заклинатель; они составляют существенные наши свойства, и лишать нас их может толь-

ко разве то направление мысли, которое на всякий протест и на всякую страстность смотрит как на зло и преступление.

Другое направление романтизма выразилось в литературе нашей исключительно, кажется, для того, чтобы над ним, как над всем ложным, посмеялся своим горьким смехом Гоголь, да разве для того еще, чтобы оппозиции западничества, враждебно боровшейся с мракобесием самодурства и тупоумной покорностью, было над чем позабавиться. Как ложь оно исчезло без следа и с своими непонятыми поэтами Рейхенбахами, кончающими свои похождения мещанским благополучием [22] во вкусе Августа Лафонтена, и с своими итальянскими художниками и импровизаторами, заговаривающимися до «младенческой», со всеми своими бурями в стакане воды... В сущности, говоря серьезно, все эти Рейхенбахи, Тассы, Доменикины, Нино-Галлури [23] с их «разгулами жизни» и с аркадскими сценами плетения корзинок для пастушек содействовали к отрезвлению нашему от всего «напущенного» на нас и возбудили в литературе не только горький смех Гоголя, но спокойную и здоровую оппозицию здравого смысла и житейского такта, оппозицию, заходившую иногда и за границы в сухо резонерных постройках произведений яркого таланта г. Гончарова, в слишком низменном подчас уровне жизненного взгляда, выражающегося в крепко действительных произведениях г. Писемского; в крайностях того психического анализа, которым так сильны и так совершенно новы рассказы гр. Толстого... Ложь на действительность, ложь ничем не оправдывавшаяся, ни искренностью страстных порывов, ни брожением могучих сил, ложь бессильная и потому смешная, вызвала требование правды в изображении действительности, правды во что бы то ни стало, хотя бы сухо практической и рассудочной, стало быть, односторонней («Обыкновенная история»), хотя бы низменно и даже подчас пошло житейской («Тюфяк», «Брак по страсти» [24]), хотя бы неутолимой и погрязающей в безвыходном анализе, приводящем в конце концов к апатии (Толстой).

Между тем это самое направление, бессильное и бесплодное, обязанное каким-либо значением только оппозиции, им возбужденной, это направление устремляется тоже на русский быт, на русскую историю, на русскую народность.

И вот в чем была ошибка западничества. Мрачную доктрину добродушного Загоскина считало оно за народное

созерцание; клеветы на народность драм Кукольника и Полевого — за выражение народности...

Хотя несколько и смешно по поводу драм Полевого и Кукольника говорить о судьбе нашей исторической драмы, но когда припомним эти факты, еще не слишком давние, факты, не более как лет за пятнадцать назад и даже еще менее подававшие повод к толкам весьма серьезным о невозможности русской исторической драмы, о недостатке драматизма в самой нашей истории и быте; когда подумаем, что и в настоящую минуту этот вопрос далеко еще не решен и по временам решается еще по-старому,— необходимость остановиться несколько на драматической деятельности покойного Полевого и г. Кукольника, равно как и вообще на фальшивом направлении, от них происшедшем, становится очевидною.

Вопрос вовсе не маловажный — можем ли мы или нет иметь *историческую* драму в настоящем смысле. Что до сих пор мы ее не имели, кроме очерков Пушкина да третьего акта «Псковитянки» Мея,— это факт, и факт, который вел западничество к прямому заключению об отсутствии драматического движения в нашем историческом быту, к заключению, из которого непосредственно вытекало другое — о невозможности иного, кроме отрицательного, комического изображения нашего быта вообще.

Заключения же выведены были из неудачных и смешных попыток изображения.

Смешная сторона нашего романтизма, выразившаяся в разных «Доменикинах» и «Джулио Мости» г. Кукольника, в разных поэтах, художниках, мечтателях г. Полевого, не довольствовалась «изображением итальянских страстей на севере» и перенесла свои бури в стакане воды на почву русской истории и вообще русского быта.

Как в большей части явлений нашей литературы, толчок был дан извне — подражанием французам и немцам, которые в тридцатых годах (а немцы еще прежде) усиливались создать у себя историческую драму и создавали только или гениальные парадоксы в драматической форме, как Виктор Гюго, или сумасшедшие сны, как Захария Вернер, или, наконец, пошлости, как Раупах, и много-много что искусные мозаические этюды, как Проспер Мериме в своей «Жакерии».

Историческая драма в настоящем ее смысле была не у многих народов, а именно до сих пор во всей истории чело-

вечества только у трех народов — у греков, у англичан и у испанцев.

Потому что возможность настоящей исторической драмы условливается не одною гениальностью поэтов народных, а историческими судьбами народов и известными эпохами.

Драма вообще (трагедия или комедия — это все равно), если смотреть на нее серьезно, есть не что иное, как публичный культ, совершаемый народной сущности, общественное богослужение; позволяю себе выразиться так, употребляя слово богослужение в языческом смысле. Тем более историческая драма. Драматург народный, тем более драматург исторический, должен соединять в себе два повидимому несоединимые свойства: глубочайшее прозрение жизни, прозрение мудреца с совершенно непосредственным, нетронутым, никакой рефлексией не подорванным миросозерцанием, отождествленным с миросозерцанием своего народа; одним словом, быть жрецом, который верует в своих богов и которого не заподозревает поэтому масса в искренности его служения, а вместе учащим массу, представляющим вершину ее миросозерцания...

Ясное дело, что для такого жречества мало одной гениальности и богатства натуры в жреце. Ни Байрон, ни Мицкевич, например, несмотря на свою гениальность, не могли быть такими жрецами, ни великий Шиллер даже не мог быть вполне таким жрецом, хотя вовсе не потому, что газета «Век» изъявляет к нему как к поэту мало сочувствия [25], ни олимпиец Гёте,

> Жизнью вполне отдышавший
> И в звучных глубоких отзывах сполна
> Все дольнее долу отдавший [26].

Такими жрецами только были мистагог [27] Эсхил, разоблачавший тайны мистерий в «Прометее», с «пчелой» народною Софоклом [28], инквизитор Кальдерон и комедиант Шекспир. Такими жрецами могли быть Дант и Пушкин, но не были: один был озлоблен в своих верованиях, другой не знал пределов своих верований.

Для исторической драмы есть особенные народы, именно такие, у которых мысль не разъединена с делом, а непосредственно в него переходит, у которых искусство идет об руку с жизнию, а не впереди ее, как у нас и немцев, и не позади ее, как шло некогда у французов. И кроме того, в

жизни этих народов для исторической драмы есть особенные эпохи — эпохи, когда великие общенародные события только что отошли на такое приличное расстояние, что могут быть созерцаемы и изображаемы, но не ушли уж так далеко, чтобы одеться для массы туманом, чтобы быть забытыми до утраты к ним кровного, непосредственного сочувствия, кровной, непосредственной с ними связи. Надобно, чтобы дух воссоздаваемого прошедшего веял еще дыханием жизни, носился еще над настоящим. Иначе массе нужно растолковывать совершаемый ей и перед нею культ, а уж плохая та драма или тот культ, который надобно растолковывать. Мрачная *Мойра* драм об Эдипе и Атридах была живым верованием для зрителей Эсхила и Софокла. Как только начали рассуждать о Мойре, смягчать ее (смягчая, например, акт матереубийства Электры и Ореста), приводить роковые титанические ненависти и привязанности в более мягкие, более человеческие размеры,— религиозность, искренность драмы упала и последний цельный грек Аристофан недаром смеялся над Эврипидом, недаром также в лице его искренняя трагедия обратилась в искреннюю комедию, культ Мойры — в культ Вакха и Момуса. В сущности, он и смеялся-то не над талантливым человеком Эврипидом, а над тем, что талантливый человек упорно держится за распавшуюся форму, которую он, Аристофан, человек гениальный, весьма просто сменил другою цельной и искренней [29].

От мистерий религиозных, принимаемых с страстною верой страстным, полумавританским народонаселением, от боя быков с тореадорами и пикадорами, доселе еще не утратившего своего значения для народа; от романсов о Сиде и маврах [30], сложившихся почти единовременно с событиями — в эпоху, только что вышедшую из борьбы, полную и рыцарства и религиозного фанатизма,— не труден был переход к Comedia Famosa * и Autos sacramentales ** [31] Лопе де Веги и Кальдерона. Тут кроме гения драматургов носились в воздухе веяния великих событий, не исчез еще рыцарский дух, не простыл фанатизм религиозный. Масса могла верить в свою драму и своих драматургов как в дело настоящее, серьезное, не сочиненное, не выдуманное, столь же серьезное и не выдуманное, как бой быков и костры

* **Прославленной комедии** *(исп.).*

** **Ауто сакраменталь** *(исп.).*

инквизиции. Мудрено ли, что жадно смотрелись эти зрелища при дневном даже свете и под палящим солнцем? Это было дело кровное и простое.

Столь же кровное и простое дело была историческая драма Шекспира для того народа, у которого доселе прошедшее не перестает жить в настоящем, и в такую эпоху, когда только что кончилась героическая эпоха славных войн и междоусобных браней, в продолжение которых народ завоевал себе свои кровные права. Шекспир до того был жрецом своего культа, что ни в симпатиях, ни в антипатиях не расходился с народом. Что ему за дело, что Жанна д'Арк была светлым и героическим явлением для своей страны? В глазах Англии и ее толпы была она (как Маринка в наших песнях) «злой еретицей и волшебницей»; такою он ее и изображает [32]. Что ему за дело, что Ричард III вовсе не был злодеем (как открывается из новейших исследований)? В памяти народа остался он злодеем, и Шекспир создает его таким, каким уцелел он в памяти народа, позволивши себе только одно: возвести народное представление в колоссальный общечеловеческий тип...

Дант и Пушкин, сказал я, могли бы по данным натуры своей быть такими же жрецами, как греческие трагики, Шекспир и испанцы... Но у народа Дантова не было единства жизни, эпоха его представляла раздвоение идеалов, и он осужден был медными чертами своими увековечивать свои проклятия жизни. Пушкин же поставлен был нашим развитием в еще более странное положение. Вместо определенных верований у него были только гадания о жизни его народа, жизни, которая сама себя забыла...

«Эта Литва — она к нам с неба упала» — вот великое слово разгадки наших странных отношений к нашей истории и к нашему быту. Это слово так многозначительно в своей комической простоте, что только у великого писателя, каков Островский, могло оно вырваться... Но до этого слова долго надобно было нам доходить процессом блестящих, но фальшивых карамзинских аналогий, добродушного загоскинского мракобесия, пошлостей покойного Полевого, гг. Кукольника, Р. Зотова, Гедеонова и т. д., и т. д.

И все-таки это слово не так оправдывает западничество с его отрицанием, как это кажется на первый раз, не ведет к выводам, что у нас не было жизни, потому что жизнь сама себя забыла, не ведет даже к тому выводу, что у нас не может быть народной исторической драмы, то есть культа

нашей народной сущности, по недостатку материалов для нее.

Надобно всегда различать, как остроумно и глубоко говаривал покойный Хомяков, «божье попущение» от «божьего соизволения». Что татары оторвали нас от XII века и от нашего федеративного будущего, что северо-восточные князья-приобретатели, пользуясь татарским игом, централизировали и вместе кристаллизировали жизнь, это было, конечно, исторически необходимо, то есть, проще говоря, это произошло. Но ведь произошло также и то, что в эпоху междуцарствия вдруг раскрылись все язвы общественные, на время заглушенные хитрыми мерами Калиты и Ивана III и грозной централизацией Ивана IV, вдруг отозвались все подавленные стороны жизни и выступили под знаменами бесчисленных самозванств. Равномерно и в духовном процессе нашем совершаются такие факты, которые показывают, что связь наша с историей и бытом народа вовсе не так разорвана, как это казалось лет за пятнадцать назад, что кругом нас в тишине совершается жизнь, вовсе не так далекая от жизни даже XII столетия, как это кажется с первого раза. Какая разница, например, в хождениях паломника XII века игумена Даниила и в странствиях смиренного инока горы Афонской отца Парфения[33], прочтенных или читаемых с жаждою массою и прочтенных с невольным увлечением даже образованным классом, шевельнувших в нем, в этом образованном классе, доселе молчавшие в нем струны, вырвавших слова сочувствия (хоть и величавого) у такого тонко развитого и так мало способного к неприличным увлечениям критика, как экс-редактор «Библиотски для чтения»[34]... А эти типы последних времен нашей литературы, бросившие нежданно и внезапно свет на наши исторические типы,— этот Куролесов, например, «Семейной хроники», многими чертами своими лучше теорий гг. Соловьева и Кавелина разъясняющий нам фигуру Грозного Ивана, этот мир купеческого, то есть уединенно-самостоятельно развившегося на своей почве, народного быта, раскрытый нам Островским и т. д.[35].

Да! Жизнь точно сама себя забыла до того, что для нее «Литва с неба упала», но ведь что она забыла в самой себе?.. Факты, а не значение фактов... Почему же, полагая, что «эта Литва к нам с неба упала», жизнь, однако, бьет так метко иногда в такие вопросы, что вы и не ожидаете? Почему, например, в плохой, но народной песне, сложив-

шейся в новые времена, вдруг вас поразит самый верный исторический такт, самая странная политическая память?..

В тридцать первыем году
Воевал поляк Москву,
Подымался он войной
На Смоленску губерню...

Почему, с другой стороны, появление из-под спуда песен, сказок, преданий народа, сведений о народе действует на нас, развитых и образованных людей, столь ошеломляющим образом, что осторожный и серьезный г. Дудышкин вдруг нежданно-негаданно выскочил с вопросом, народный ли поэт Пушкин [36], и решил этот вопрос отрицательно потому только, что миросозерцание Пушкина и речь Пушкина не похожи на миросозерцание и речь песен, доставленных в «Отечественные записки» г. Якушкиным [37], или сказок, изданных г. Афанасьевым [38]?..

Почему все это? И вправе ли мы остановиться на отрицании в нашей жизни живых элементов, то есть элементов самобытных, связанных с прошедшим? А западничество именно отрицало их, эти живые элементы, и все наше прошедшее предало проклятию, осудило на небытие...

Я объяснял уже, что̀ было виною такой резкой оппозиции.

Последняя фальшь в понимании и представлении нашей народности была наша историческая драма, и едва ли что-либо могло действительно так скомпрометировать нашу народность, как эта незваная, непрошеная драма покойного Полевого, гг. Кукольника, Р. Зотова, Гедеонова и иных... Она была не только смешна, но в высочайшей степени нахальна, эта историческая драма; она навязывала публично такой взгляд на историю и быт народа, который людей незнакомых с народом и его бытом вел к одному отрицанию. Припомните возгласы о русском кулаке, зверское самохвальство Ляпунова кукольниковского и татарскую сцену Ляпунова гедеоновского с Мариною; припомните войну Феодосьи Сидоровны с китайцами, припомните Минина и Пожарского в «Руке всевышнего» г. Кукольника... Припомните еще несколько столь же безобразных пародий на нашу историю и быт наш, сходите в театр, когда дают там (еще дают) последнее чадо этого направления, и притом самое пошлое — «Татарскую свадьбу», известную под названием «Русской свадьбы...» [39]. Нет! Ни одна литература,

даже французская в драмах Вольтера[40], не клеветала так на историю и быт своего отечества, как наша историческая драма...

Мудрено ли, что она вместе с предшествовавшими ей явлениями, с историческими романами «романтически-народной» эпохи, вызвала такое сильное отрицание, как отрицание западничества? Мудрено ли, что фальшивое понимание и представление нашей народности долго набрасывало тень даже на благородное, хотя одностороннее служение народности славянофильства?..

IV

Оппозиция, которой общее название есть *западничество,* выразилась как в деятельности мыслителей, так и в массе литературных произведений...

Но оппозиции прямой и последовательной предшествовала оппозиция смутная, бессознательная, и на ней прежде перехода к рассмотрению прямой оппозиции, ее значения и развития следует остановиться для полноты очерка.

Бессознательная оппозиция родилась в самой «романтически-народной» эпохе и вся выразилась в деятельности единственного настоящего таланта этой эпохи — в деятельности Лажечникова.

Лажечников — уже прошедшее для нас, до того прошедшее, что, когда лет за пять назад мы встретились с произведением любимого некогда романиста в «Русском вестнике»[41], мы все тщетно искали прежних впечатлений, тщетно искали того, что некогда так сильно интересовало всех нас в «Новике», «Ледяном доме», «Басурмане»... И это не потому только, что Лажечников, которого любили мы прежде как исторического романиста, явился в своем старческом произведении сентиментальным повествователем — нет! Не более как за год тому назад появилась в печати давно известная многим и давно с восторгом читавшаяся многими драма «Опричник»[42]; она не возбудила к себе никакого сочувствия — и вдруг оказалась совершенно устарелою.

Когда-то я назвал Лажечникова «допотопным» явлением. Над моим действительно странным термином смеялись, и я сам готов был и готов теперь смеяться над диким термином как над термином, но за сущность мысли, выраженной неудачным термином, точно так же готов стоять теперь, как готов был стоять тогда.

Идеи как нечто органическое проходят известные формации, более или менее несовершенные, до своего полного, прямого и гармонического осуществления. Так точно и идея *народности* в нашей литературе. Одною из самых замечательных, самых могущественных, но далеко не стройных еще формаций была художественная деятельность Лажечникова. В этом смысле, нисколько не думая унизить замечательно даровитого писателя, с одной стороны, и нисколько не впадая в мистический пантеизм — с другой, я позволил себе назвать его деятельность *допотопною*. Как допотопные, нестройные формы бытия относятся к более умеренным, но стройным и живущим формам послепотопным, так точно и явления, подобные Лажечникову, относятся, например, в деле выражения народности в нашей литературе, положим, например, к Островскому, или явления, подобные Марлинскому и Полежаеву, к кратковременной, но ясной, яркой и художественно гармонической деятельности Лермонтова. У всякого великого писателя найдете вы в прошедшем предшественников в том деле, которое составляет его *слово,* найдете явления, которые смело можете назвать формациями идеи. Разве в Нарежном, например (в особенности в «Бурсаке» его), не видать тех элементов, из которых слагаются потом у Гоголя «Вий», «Тарас Бульба» и т. д.? Перечтите хоть изображение жизни бурсы в «Бурсаке» и сравните с ним изображение Гоголя в упомянутых повестях, и вы, конечно, поймете, что сущность моей мысли, выразившейся в диком для ушей термине, совершенно справедлива.

В особенности справедлива она в отношении к Лажечникову.

Едва ли можно найти где-либо талант, представляющий более хаотическое смешение высокого художественного такта с самой очевидной бестактностью, глубочайшего прозрения в сущность народного характера, гениальных проблесков понимания народной жизни и ее типов в отдаленном прошедшем с ходульностью и рутинерством, достойными покойного Полевого и г. Кукольника; истинной, здоровой поэзии действительности с безобразною и, с зрелой точки зрения, смешною напряженностью; стремлений к правде изображения с решительной фальшью взгляда на жизнь.

Все эти противоположные свойства явились в первом произведении г. Лажечникова, в «Последнем Новике», повторились с преобладанием безобразия в «Ледяном доме» и наконец в «Басурмане» достигли высшего и совершенно

равного развития. Своими часто в высокой степени объективными изображениями исторических эпох и исторических типов Лажечников во всех этих произведениях поднимается на такую высоту, которая даже и в нашу эпоху была бы из числа желаемых, и притом именно тогда, когда он строго держится сообщенных ему историею материалов. С другой стороны, собственными своими фантазиями на исторические лица и своими чисто вымышленными лицами он падает до той грани смешного, которую представляли собою покойный Полевой и г. Кукольник. Единственное, что разделяет его с ними, это благородство воззрения на жизнь, и это благородство имеет оппозиционный западный характер.

Лажечников — такое явление в нашей литературе, такое важное звено в цепи отношений литературы нашей к народности, что стоит анализа более подробного, нежели тот, который позволяют мне пределы моего рассуждения, в котором я принужден ограничиваться только намеками и общими выводами. Сколько до сих пор еще искреннего и неотразимо привлекательного в его «Новике», несмотря на растянутость романа, на ненужные, ходульные и на сентиментальные до приторности лица, несмотря на явное пристрастие к великому преобразователю и его людям... Какое чутье истинного поэта помогло ему — вопреки даже пристрастию к преобразователю и преобразованию — тронуть в рассказе Новика с такою подобающею таинственностью и вместе с таким сочувствием сторону оппозиции — ли́ца Софьи, князя Голицына, понять поэзию и значение оппозиции, чего странным образом не понял или не захотел понимать человек, более его знакомый изучениями с Петровской эпохою и более его, простодушного романиста, обязанный к правде,— Погодин, который в своей драме о Петре Великом представил лица оппозиции какими-то фанатиками-идиотами, фанатиками-мошенниками или фанатиками-трусами [43]. По какому наитию он сумел придать трагически грандиозный характер Андрею Денисову, хотя и впал в ходульность в его изображении?.. И почему, наконец, у одного Лажечникова явилось в ту эпоху чувство патриотизма, очищенное от татарщины или китаизма, чувство простое и искреннее, без апофеозы кулака и бараньего смирения?..

Напряженность и ходульность, в которой упрекали «Ледяной дом» даже при его появлении, действительно очевидные, объясняются страстною впечатлительностью натуры нашего романиста. Влияние колоссального произведения

Гюго «Notre-Dame» * очевидно на этом произведении, хотя между тем оно нисколько не подражание. Оно отзыв — и отзыв, имеющий свое, совершенно особенное обаяние. В «Ледяном доме» все фальшиво (кроме чисто исторических фигур, и притом тех, к которым автор относился без страстного участия), все — от главного героя и героини до цыганки Мариулы и до секретаря Зуды, и между тем эта фальшь увлекает вас невольно, потому что эта фальшь — порождение истинной и неподдельной страстности, ходульной, но сильной. Ложный пафос отношений Волынского и Мариорицы — не пафос Полевого или г. Кукольника, а пафос Марлинского, то есть смесь волканических порывов с дурным вкусом. В самом Волынском, неверном исторически, неверном, пожалуй, и психологически, сколько удивительно угаданных черт русского человека, до того поэтических и вместе истинных, что доселе еще Волынский Лажечникова — единственный тип широкой русской натуры, поставленной в трагическое положение... Вспомните сцену «вставай, народ», «умирай, народ», сцену пирушки, сцену ночной прогулки с ямщиком, сцену свидания с женой, сцену, беспощадно обличающую всю бесхарактерность широкой русской натуры, весь недостаток *«выдержки»*, ей свойственный... Вспомните вообще всю целость вашего впечатления от этой могучей и бесхарактерной, широкой и вместе развратной личности и скажите: не жаль вам было, когда г. Шишкин с беспощадной строгостью исследователя разрушал перед вами историчность лажечниковского образа, не жаль вам было расставаться с Волынским Лажечникова?.. Не готовы ли вы были в иную минуту сказать с великим поэтом:

Да будет проклят правды свет,
Когда посредственности хладной,
Завистливой, к соблазну жадной,
Он угождает злобно. Нет!
Тьмы низких истин мне дороже
Нас возвышающий обман [44]...

О да! Всем, вероятно, было жаль этого образа, жаль потому, что много ощущений пережили вы в былую эпоху с романом Лажечникова. Это был притом первый в эту эпоху тревожный и *«безнравственный»* (в казенном смысле) роман; тревожная и совершенно противная условной нрав-

* «Собор Парижской богоматери» *(франц.)*.

ственности струя, по нем бегущая, не выкупается ни казнью Волынского, ни смертью Мариорицы. Это уже роман протеста — протеста против условной и узкой нравственности загоскинского направления, как и первый роман Лажечникова «Последний Новик» отзывался уже протестом за преобразованную жизнь России, против старого допетровского быта.

Протестом же, и притом бессознательно западным, был и третий роман Лажечникова, его «Басурман», в котором и достоинства и недостатки нашего даровитого романиста поднялись до своей последней и высшей степени. В «Басурмане» собственно три стороны: 1) сторона создания исторических типов и изображения эпохи, до сих пор еще стоящая на высокой степени,— сторона, в которой только Л. А. Мей сравнялся с Лажечниковым; 2) сторона чисто ходульная — смешная до крайней степени смешного, до художников г. Кукольника[45], и 3) сторона протеста. О первых двух сторонах говорить много нечего. Лица Ивана III, боярина Русалки, боярина Мамона, боярина Образца, князя Холмского, пролог и проч., сцены во дворе Ивана, в тюрьмах, свидание Ивана с Марьей, завоевание Твери — все это до сих пор, вероятно, всем памятно, ибо все это до сих пор высоко художественно и невольно возбуждает вопрос: какое громадное чутье таланта нужно было для того, чтобы, оставшись верным Карамзину в его всегда правильных сочувствиях (к Новгороду, к Твери и проч.), совершенно высвободиться из-под влияния его тяготевших над всеми литых форм; создать образы, совершенно верные летописям, создать для этих образов особенный, колоритный и вместе простой, нисколько не мозаический язык, вглядеться так проницательно в простые и часто вовсе не колоссальные пружины событий и действий, носящих у Карамзина ложноэффектный блеск величавости. До сих пор никто не превзошел Лажечникова в этом деле; один Мей, повторю я опять, сравнялся с ним в третьем и четвертом акте «Псковитянки». С другой стороны, памятны всем точно так же и мечтания Аристотеля Фиоравенти, достойные Доменикина г. Кукольника, заговаривающегося до *«младенческой»,* и сентиментальный немецкий доктор, столь же смешной, как поэты Полевого, и проч., и проч.

Что касается до третьей стороны романа Лажечникова, до стороны протеста, то протест очевидно в нем двоякий. Один, отзывавшийся уже в «Новике», протест против гру-

бости, невежества и закоснелости старого быта, протест чисто западный, с определенным сознанием идеалов. Другой протест бессознательно народный, еще смутный, неопределенный, как лепет, хотя и правый,— тот же протест, который так ясно высказался в последних произведениях Островского. Этим протестом созданы лица Хабара Симского, Афанасия Тверитянина, любовь дочери боярина Образца и ее трагическая участь, вдова Селинова и т. д. Пусть Хабар еще более блестяще, чем полно, создан, пусть в речах Анастасии и вдовы Селиновой еще неприятно поражают иногда фальшивые ноты, но основа отношений их, психологические пружины их натур верны и народны, но протест, который таится в этих образах,— зародыш протеста самобытного, хотя еще смутного.

Четвертое важное произведение Лажечникова, недавно только явившееся на свет божий, его драма «Опричник» слабее всех прежних по выполнению, хотя также знаменательна как одна из формаций того, что полно, просто и стройно выполняется в наше время Островским. В «Опричнике» дорогá вовсе не историческая сторона драмы (кроме сцены в Гостином ряду). Странное дело! Лажечников, который в изображении Ивана III и Марфы шагнул через карамзинские литые формы, в изображении Ивана IV и его опричников является чисто рабом этих самых форм и вместо живых образов сочиняет ходульнейшие лица, думающие и говорящие ходульнейшим образом. В «Опричнике» дорогá его семейная сторона, приход боярыни Морозовой к врагу ее семьи, слова «твоя да божья», с которыми дочь падает к ногам отца, выдающего ее замуж за немилого,— слова, так же вырванные из русской души, как слова Любови Гордеевны Островского («твоя воля, батюшка!»), намеки на семейное начало. Больше же ничего нет в «Опричнике», нет прежде всего живого, человеческого и вполне колоритного языка...

Как же, позволяю еще раз спросить, прикажете назвать этот бесспорно высокий, но хаотический талант, стоящий на грани западничества и славянофильства, иногда прозревающий народную сущность глубже и западничества и славянофильства и опережающий лет на пятнадцать наше понимание народности, иногда же фальшивый до очевидности, напряженный до ложного пафоса и даже смешной до крайней грани смешного, до Полевого и до Кукольника,— как его назвать иначе, как не одною из первых формаций

правильного понимания народности, формаций мира идеального, параллельных с допотопными формациями материального мира?

По сочувствиям и идеалам западник гораздо более, чем славянофил, и уж всего менее адепт шишковско-загоскинского направления, вернейший последователь Карамзина в идеях, умевший, однако, перешагнуть через его литые формы, поклонник преобразования, преобразователя и людей преобразования и преобразователя, Лажечников, однако же, смутно носит в своем творчестве идеалы самобытного, народного протеста, затрагивает, хотя и не всегда правильно, такие струны русской души, которые отзываются полно только через пятнадцать лет потом!

V

Я старался с возможной точностью и подробностью изложить все обстоятельства, под влиянием которых сложилось в нашем умственном процессе явление, называемое *западничеством,* вывести все причины его происхождения и его сильного развития.

Результат из моего положения вывести, как мне кажется, не трудно.

Не с народностью боролось западничество, а с фальшивыми формами, в которые облекалась идея народности. И вина западничества — если может быть вина у явления исторического — не в том, конечно, что оно отрицало фальшивые формы, а в том, что фальшивые формы принимало оно за самую идею.

Увлекаемое, как всякая теория, роковым процессом к абсурду, к отрицанию значения нашей народности, оно, разумеется, дошло до этого абсурда не вдруг, а постепенно, хотя довольно быстро.

Смелая теория, высказанная Чаадаевым, сначала не нашла себе отголоска в русской литературе. Она разрабатывалась, так сказать, по частям.

Отрицание сперва увидело только разделение между нашей жизнью до реформы Петра и нашей жизнью после реформы... Разделение представилось да еще и теперь, может быть, некоторым представляется в виде какой-то бездны, расторгающей два мира, ничего общего между собою не имеющие, один — мир застоя, общественной, нравственной

и умственной тины; другой — мир человеческих стремлений и развития.

На первый раз западничество выразилось в привязанности и пристрастии к преобразователю и преобразованию — привязанности и пристрастии, которое разделяли с ним многие впоследствии резко от него отделившиеся деятели (Надеждин, Погодин и другие). Западничество притом в лице своего высшего деятеля Белинского, увлекшись формами гегелизма и на веру принявши *змеиное* положение великого учителя, что «все, что есть, то разумно», наивно считало себя прямо враждебным как чаадаевской, так и всякой восстающей на действительность теории, доходило в своем примирении с действительностью до самых крайних результатов...

Такое наивное упоение действительностью было, разумеется, непродолжительно.

В 1840 году мысль идет от отрицания к отрицанию. В 1839 году «Отечественными записками» еще с восторгом приветствуется «Басурман» Лажечникова за его народность[46]; еще появляется юношески восторженная, но до сих пор имеющая свою ценность статья о циклах русских богатырских песен и сказок, с глубоким философским и поэтическим пониманием их содержания и значения[47]. Через два года являются статьи Белинского о том же предмете, яростно отрицательные[48]. В 1839 и даже в 1840 годах печатаются еще статьи Коллара о славянстве в «Отечественных записках»[49]. Через пять лет[50] в порыве фанатизма и в увлечении борьбы объявляется там же во всеуслышание, что Турция как «государство» внушает гораздо более интереса, чем сброд славянских племен, ею порабощенных,— мысль, которой знаменитое мнение «Атенея» 1859 года о цивилизаторской роли австрийского жандарма в славянских землях является только повторением. Но то, что принимается как истина в 1844 году, отвергается единодушно всеми в 1859 году.

Сила западничества заключалась в отрицании ложных форм народности. Как только вместо ложных форм показались настоящие, оно неминуемо должно было пасть и действительно пало.

БЕЛИНСКИЙ И ОТРИЦАТЕЛЬНЫЙ ВЗГЛЯД В ЛИТЕРАТУРЕ

I

Вот что пятнадцать лет назад и даже менее думали более или менее все мы, исключая, разумеется, немногих сторонников славянофильства:

«Петр Великий есть величайшее явление не нашей только истории, но и истории всего человечества; он *божество, воззвавшее нас к жизни, вдунувшее душу живую* в колоссальное, но поверженное в смертную дремоту тело древней России...» (Соч. Белинского, т. IV, с. 333[1]).

«Нет, без Петра Великого для России не было никакой возможности естественного сближения с Европою. Повторяем: Петру некогда было медлить и выжидать. Как прозорливый кормчий, он во время тишины предузнал ужасную бурю и велел своему экипажу не щадить ни трудов, ни здоровья, ни жизни, чтобы приготовиться к напору волн, порывам ветра,— и все изготовились, хоть и нехотя, и настала буря, но хорошо приготовленный корабль легко выдержал ее неистовую силу,— и нашлись недальновидные, которые стали роптать на кормчего, что он напрасно так беспокоил их! Нельзя ему было сеять и спокойно ожидать, когда прозябнет, взойдет и созреет брошенное семя: *одной рукою бросая семена, другою хотел он тут же и пожинать плоды их, нарушая обычные законы природы и возможности,— и природа отступила для него от своих вечных законов, и возможность стала для него волшебством. Новый Навин, он останавливал солнце в пути его,* он у моря отторгал его довременные владения, *он из болот вывел чудный город.* Он понял, что полумеры никуда не годятся, что коренные перевороты в том, что сделано веками, не могут производиться вполовину, *что надо делать или больше, чем можно сделать,* или ничего не делать, и понял, что *на первое станет его сил.* Перед битвою под Лесным он позади своих войск поставил

казаков с строгим приказанием убивать без милосердия всякого, кто побежит вспять, даже и его самого, если он это сделает. Так точно поступил он и в войне с невежеством: *выстроив* против него весь народ свой, он отрезал ему всякий путь к отступлению и бегству. Будь полезен государству, учись — или *умирай:* вот что было *написано кровью* на знамени его борьбы с варварством. И потому все старое безусловно должно было уступить место новому — и обычаи, и нравы, и дома, и улицы, и служба. Говорят: дело в деле, а не в бороде; но что ж делать, если борода мешала делу? Так вон же ее, если сама не хочет валиться!..» (IV, 392—393[2]).

«До Петра русская история *вся заключалась в одном* стремлении к соглашению разъединенных частей страны и сосредоточению ее вокруг Москвы. В этом случае *помогло и татарское иго и грозное царствование Иоанна.* Цементом, соединившим разрозненные части Руси, было преобладание московского великокняжеского престола над уделами, а потом уничтожение их и *единство патриархального обычая,* заменявшего право. Но эпоха самозванцев показала, как еще не довольно тверд и достаточен был этот цемент. В царствование Алексея Михайловича обнаружилась самая необходимость реформы и сближения Руси с Европою. Было сделано много попыток в этом роде; но для такого великого дела нужен был и великий творческий гений, который и не замедлил явиться в лице Петра...» (VII, 105[3]).

«Неужели же русский народ до Петра Великого не имел чести существовать по-человечески?» — *вопиет* г. Шевырев. *Если человеческое существование народа заключается в жизни ума, науки, искусства, цивилизации, общественности, гуманности в нравах и обычаях, то существование это для России начинается с Петра Великого,— смело и утвердительно отвечаем мы г. Шевыреву.* Петр Великий — это новый Моисей, воздвигнутый богом для изведения русского народа из душного и темного плена азиатизма... Петр Великий — это путеводная звезда России, вечно долженствующая указывать ей путь к преуспеянию и славе... Петр Великий — это колоссальный образ самой Руси, представитель ее нравственных и физических сил... Нет похвалы, которая была бы преувеличена для Петра Великого, *ибо он дал России свет и сделал русских людьми...»* (VII, 413[4]).

«Видите ли, в чем дело! Для русских XVIII века много было радости в том, что славяне, около тысячи лет коснея

в бесплодном для человечества существовании, все-таки, несмотря на то, пребывали в величестве! Индийцы, китайцы, японцы, уж конечно, гораздо древнее славян и своим существованием *оставили в истории человечества более глубокий, нежели славяне, след;* но что ж в этом пользы для них теперь, когда они превратились в какие-то нравственные окаменелости как будто допотопного мира? Для нас, русских, важна русская, а не славянская история, да и русская-то история становится важною не прежде, *как с возвышения московского княжения, с которого для России наступило время уже исторического существования...»* (417[5]).

Я нарочно начал статью свою целым рядом выписок из сочинений Белинского насчет Петра и реформы, более или менее резких, более или менее смелых, но во всяком случае с первой же, относящейся к началу сороковых годов, и до последней, относящейся к их половине, выражающих одно и то же.

Это одно и то же — полное отрицание какого-либо значения нашего быта и нашей истории до реформы Петра, благоговение перед реформою со всеми ее мерами и последствиями, отрицание — нисколько не скрываемое — всяких сил самосущного развития народа. Ряд этих выписок сделан из сочинений писателя, которому по влиянию его на наше умственное, нравственное и даже общественное развитие принадлежит роль столь же первостепенная, как Карамзину, писателя, которого можно, пожалуй, ненавидеть с точек зрения мракобесия, но которому мудрено отказать в имени великого по энергии убеждения и силе таланта человека... С 1834 года, с тех пор как еще юношей одною силою убеждения рассеял он призраки авторитетов в «Литературных мечтаниях», до самой смерти своей, до конца сороковых годов, он был нашим воспитателем и руководителем. Пламенно стремившийся к истине, никогда не боявшийся отрекаться от того, что почему-либо стало для него ложью, готовый противоречить себе самому, то есть никогда не способный поставить свое личное *я* выше сознанной им истины, увлекавшийся до фанатизма в симпатиях и до нетерпимости в враждах, он один был способен исчерпать до дна то направление мысли, которого служил представителем... и действительно исчерпал его.

Не поражают ли современных читателей приведенные мною выписки после всего того, что о Петре и его реформе

сказано в наше время? Не наивны ли в своем фанатизме выходки Белинского до самых крайних крайностей? С полнейшею искренностью Белинский вменяет в достоинство своему герою, что он, «бросая семена, хотел тут же и пожинать плоды их, *нарушая обычные законы природы и возможности*», и то, что он «*выстроил* народ свой на борьбу с невежеством», и то, что он «*кровью написал* на знамени: учись или умирай!..» С беспощадным фатализмом видит он *помощь* судьбы в татарском иге и в грозном царствовании Ивана IV. С самою упорною последовательностью отказывает же он нам в каком-либо *человеческом* существовании до Петра и славян вообще ставит ниже китайцев и японцев!.. Впрочем, в его деятельности сказалось решительно и притом массою все, что развивало при нем и после него в частностях направление, за которым утвердилось название западничества, все — от любви гг. Соловьева и Кавелина к Ивану Грозному и его прогрессивным мерам против отсталых людей, мерам, исполняемым архипрогрессистом палачом Томилой, до симпатии «Атенея» к цивилизации, олицетворяемой в славянских землях австрийским жандармом,— все, что десять лет назад представляло верхи нашего воззрения под именем родовых и других теорий, считалось единственно законным воззрением и что ныне отзывается как уже запоздалое только в одних компиляциях, которыми г. Соловьев *дарит* по временам публику, называя свои бесконечные выписки из подлинных актов «рассказами из русской истории...»[6]. Увы! Публика, может быть, и есть для этих рассказов, но читатели едва ли.

Sacrès ils sont, car personne n'y touche * —

можно сказать о них, как говорил Вольтер о сочинениях аббата Трюбле, «qui compilait, compilait, compilait...» **[7]. И еще более, увы! Если бы рассказы эти и были писаны так, чтобы быть читаемыми, дух, в них господствующий, едва ли бы нашел теперь много сочувствия. «Русский вестник», поместивший недавно один из таких нечитаемых рассказов («Птенцы Петра Великого»)[8], как будто в противоядие ему поместил в той же книжке блестящую по изложению и совершенно противоположную этому рассказу по духу статью

* Они священны, так как никто их не касается *(франц.)*.

** «Который компилирует, компилирует, компилирует...» *(франц.)*.

г. Лонгинова о «Дневнике камер-юнкера Берхгольца» — статью совершенно обличительную в отношении к преобразователю и даже к преобразованию [9]...

Все идеи этого направления в зародыше заключаются в деятельности Белинского. И г. Соловьев, и г. Кавелин, и даже г. Чичерин — ни более ни менее как ученики его, разработавшие по частям общие мысли учителя... Поэтому-то целую особую статью позволяю я себе посвятить рассмотрению деятельности Белинского в анализе вопроса о народности в нашей литературе.

Но прежде чем следить шаг за шагом развитие и расширение теории западничества в деятельности Белинского, необходимо разъяснить, что именно понимаю я под идеей централизации, лежащей в основе отрицательного направления с самого начала и завершающей его как последнее слово.

Отрицание — какое бы оно ни было — совершается всегда во имя какой-либо смутно или ясно — это все равно — сознаваемой *положительной* правды мыслителем, во имя какого-либо прочно или непрочно, но во всяком случае установленного, положительного идеала художником. Голого, отвлеченного отрицания нет и быть не может: самое поверхностное отрицание и то совершается во имя каких-либо хоть даже мелкорассудочных или узконравственных положений. Отрицая, уничтожая, разбивая какой-либо быт, обличая его во лжи, вы казните его перед какою-либо истиною, так сказать, измеряете его этою истиною и судите его по степени согласия или несогласия с нею. Это дело ясное и, кажется, неопровержимое.

Чаадаев первый подошел смело к нашему быту с известною меркою и явился беспощаднейшим отрицателем. Мерка его была жизнь, выработанная Западом. Что по личным его впечатлениям жизнь эта была притом жизнь, выработанная Западом католическим,— это обстоятельство незначительное. Дело все в том, что перед судом выработанной Западом жизни наша бытовая, историческая и нравственная жизнь оказалась совершенно несостоятельною, то есть неподводимою под нее никакими аналогиями. Направление, которое пошло от толчка, сообщенного Чаадаевым, нисколько не разделяло чаадаевских сочувствий к католицизму, но сочувствия его к западным идеалам, государственным, общественным и нравственным, провело с величайшею последовательностью.

Темны и пустынны должны были показаться перед судом западных идеалов наши быт и история. Еще Карамзин, первый из приступивших к быту и истории нашим с серьезно установленными западными требованиями, думал выручить наш быт и нашу историю аналогиями. Аналогии оказались фальшивы (сопоставление уделов с феодализмом, Ивана IV с Людовиком XI и т. д.), но в самых аналогиях проглядывало уже и у Карамзина централизационное начало. Еще он не проводил его так далеко, как западники, еще он не жертвовал теории централизации ни Новгородом, ни Тверью и т. д., но он, уже следя главным образом развитие государства и государственной идеи в нашей истории, давая этой идее перевес над прочими, многое множество явлений упустил из виду, на еще большее множество явлений взглянул с ложной точки зрения и положил основание такому взгляду на сущность и развитие нашего народного быта, который к этому быту нисколько не применим.

Весь смысл нашего развития (ибо какое же нибудь развитие в допетровском быту было) заключается для простого, никакой теорией не потемненного взгляда в том, что наша самость, особенность, народность постоянно, как жизнь, уходит из-под различных более или менее тесных рамок, накладываемых на нее извне, и что, с другой стороны, различные внешние силы стремятся насильственно наложить на ее разнообразные явления печать известного, так сказать, официального уровня и известного, так сказать, форменного однообразия... Силы эти большею частью одолевают в борьбе многообразные и разрозненные явления жизни. Жизнь не протестует — по крайней мере видимо и цельно, она как будто принимает печать известного формализма, но упорно в отдаленных, глубоких слоях своих таит свои живые соки... Равнодушно низвергая своего Перуна и насмешливо приглашая его «выдыбать»[10], жизнь, в сущности, удерживает все свое язычество и под именами христианского святого чтит «Волоса, скотья бога», создает «святую Пятницу» и проч., и проч. Из-под устанавливающейся догматической нормы она, как растение, расползается в расколы... Не в силах бороться с московской политической централизацией, она только упорно затаивает в себе и упорно хранит соки своих местностей. И вот эти соки принимают ненормальное направление, уродливый вид, будет ли то безобразие самозванщины или безобразие расколов...

Приступая к такому странному по существу своему и

развитию быту, западничество, то есть взгляд с точки зрения форм, отлитых развитием остального человечества, идеалов, данных этим развитием, не нашло и не могло в нем найти ничего подходящего под свое воззрение, согласного с своими общественными, нравственными идеалами.

Аналогии, проведенные Карамзиным и комически обличившиеся в «романтически-народной» эпохе нашей словесности, оказались явно фальшивыми... Западничество, начиная с Чаадаева, честно отреклось от фальши. В нашей жизни, бытовой и исторической, оно на первый раз могло увидеть только уродливые, безобразные, нечеловеческие (в западном смысле) проявления старого язычества, невежества, грубости нравов, с одной стороны, и силу, которая, начиная с татарского погрома и пользуясь им, ломит все это грубо и непосредственно. Ясно, что оно должно было прямо стать на сторону этой силы, сводящей воедино то, что распадалось, стремящейся придать какую-либо благоустроенную форму хаотическому безобразию, сокрушающей язычество и невежество, приводящей разнообразие жизни к одному знаменателю, к центру,— силы централизующей.

Начавши апофеозой Петра, она последовательно продолжается апофеозой Ивана IV, еще последовательнее с г. Кавелиным продолжает родовой быт до времен Петра и всего последовательнее кончает с «Атенеем» полнейшею апофеозою централизации.

Проследить шаг за шагом постепенные проявления этой доктрины в Белинском — одном из искреннейших когда-либо бывших писателей — чрезвычайно поучительно, тем более что ничего больше сказанного Чаадаевым и Белинским западничество не сказало.

II

«Знаете ли что, почтеннейший Николай Иванович! — обращается Белинский к редактору «Телескопа» Надеждину в своей статье *«Ничто о ничем, или отчет г. издателю «Телескопа» за последнее полугодие (1835) русской литературы»* (II, 14).— Я душевно люблю православный русский народ и почитаю за честь и славу быть ничтожной песчинкой в его массе; *но моя любовь сознательная, а не слепая.* Может быть, вследствие очень понятного чувства я не вижу пороков русского народа, *но это нисколько не мешает мне видеть его странностей,* и я не почитаю за грех *пошутить под*

веселый час добродушно и незлобиво над его странностями, как всякий порядочный человек не почитает для себя за унижение посмеяться над собственными своими недостатками»[11].

Чтобы понять значение этих оговорок, этого *подхода* к обличительным выходкам, предшествовавшим ясному и смелому чаадаевскому поставлению вопроса, надобно припомнить, что Н. И. Надеждин был один из тех поборников народности, которые не боялись никаких последствий своей теории — вели ее даже до оправдания кулака как орудия силы...

«Знаете ли вы,— продолжает Белинский,— в чем состоит главная странность вообще русского человека? *В каком-то своеобразном взгляде на вещи и упорной оригинальности.* Его упрекают в подражательности и бесхарактерности; я сам, грешный, вслед за другими взводил эту небылицу (в чем и каюсь); но этот упрек неоснователен»[12].

Вот то распутие, с которого мысль может идти в ту или другую сторону,— распутие, до которого еще прежде появления чаадаевского письма дошел гениальный человек... Белинский был в эту минуту один только прав, но правда его самому ему как будто страшна, и он, видимо, чувствует, что всем другим она покажется парадоксом. Вопреки всем утвердившимся, от Карамзина наследованным, карамзинскими формами освященным мнениям он говорит, что мы не похожи на других, что мы упорно оригинальны. Но... что ж из этого? К чему это нас ведет? В чем оригинальность эта выражается? Хорошо или дурно то, что мы так упорно оригинальны?.. Вот в чем вопрос, и вопрос страшный. Но не такой человек Белинский, чтобы, раз в чем-либо убедившись сердцем, бояться последствий. Он смело кается, что вместе с другими (то есть с целою эпохою карамзинизма) возводил на русский народ небылицу, и рассекает гордиев узел, почти что предупреждая Чаадаева или по крайней мере одновременно с ним.

«Русскому человеку», смело и честно высказывается он, «*вредит* совсем не подражательность, а напротив — излишняя оригинальность».

Вредит... слово сказано. Пойдемте за нашим бывалым вождем в развитии, хотя еще в первоначальном, еще неустановившемся, в его взгляде на нашу бытовую и нравственную сущность.

«Пробегите в уме вашем всю его (русского человека)

историю — и доказательства явятся перед глазами. Вот они... Но постойте, чтоб яснее выразить мою мысль, я должен прибавить, что *русский человек с чрезвычайною оригинальностью и самобытностью соединяет и удивительную недоверчивость к самому себе и вследствие этого страх как любит перенимать чужое, но, перенимая, кладет тип своего гения на свои заимствования.* Так, еще в давние веки прослышал русский человек, что за морем хороша вера, и пошел за нею за море. В этом случае он, по счастию, не ошибся; *но как поступил он с истинной, божественной верой? Перенес ее священные имена на свои языческие предрассудки:* Св. Власию поручил должность бога Волоса, Перуновы громы отдал Илье-Пророку и т. д. Итак, вы видите: переменились слова и названия, а идеи остались все те же. Потом явился на Руси царь, умный и великий, который захотел русского человека умыть, причесать, обрить, отучить от лени и невежества; *взвыл русский человек гласом велиим и замахал руками и ногами;* но у царя была воля железная, рука крепкая, и потому русский человек волею или неволею, а засел за азбуку, начал учиться и шить, и кроить, и строить, и рубить. И в самом деле, *русский человек стал походить с виду как будто на человека:* и умыт, и причесан, и *одет по форме,* и знает грамоту, и кланяется с пришаркиванием, и даже подходит к ручке дам. Все это хорошо, да вот что худо: *кланяясь с пришаркиванием, он, говорят, расшибал нос до крови, а подходя к ручкам прелестных дам, наступал на их ножки, цепляясь за свою шпагу, не умея справляться с трехуголкою; выучив наизусть правила, начертанные на зерцале рукою великого царя, он не забыл, не разучился спрягать глагол «брать» под всеми видами, во все времена, по всем лицам без изъятия, по всем числам без исключения; надевши мундир, он смотрел на него не как на форму идеи, а как на форму парада и не хотел слушать, когда мудрое правительство толковало ему, что правосудие не средство к жизни, что присутственное место не лавка, где отпускают и права и совесть оптом и по мелочи, что судья не вор и разбойник, а защитник от воров и разбойников...»* [13].

В этой еще только порывистой, еще недостаточно развитой, хотя и гениально меткой, остроумной и вместе пламенно фанатической выходке сказалось все западничество, и решительно можно сказать — не пошло дальше. Да и идти было некуда, разве только к высшему опоэтизированию

единства формализма, к чаадаевскому католицизму. С глубокого замечания о двойственном свойстве русской природы начинает Белинский, но вместо того, чтобы поискать причин уродливых внешних явлений, он только подводит явления под немилосердный суд западного идеала человека и человечности. Идеал этот действительно блестящий, потому что он выработался; Белинский глубоко воспринял его в свою душу и в «двоеверии» нашем видит только грубое явление, явление животненной жизни. Дальнейшие последователи его доводят его взгляд до подробной и развитой доктрины, в особенности же г. Соловьев, который с чисто византийской ненавистью (les extrêmes se touchent*) казнит все следы паганизма[14] и народности в своей «Истории России»... Славянофильство борется с этой доктриною, но борется посредством теории, представляющей другую крайность: оно хочет *смягчить* грубые следы паганизма и народности, не признает даже тех народных песен, которые не подходят под славянофильскую теорию народного быта, и т. д. Дело в том, что Белинским брошено семя борьбы, брошено смело, честно, и все, что на логической почве выросло из этого семени, он принимает бестрепетно, с самою нещадною последовательностью. Бытовая и историческая жизнь народа не лезет в известные рамки, не подходит под известные идеалы, что ж ее и жалеть? Нельзя же, в самом деле, сочувствовать тому, что русский человек «взвыл гласом велиим и замахал руками и ногами», когда повели его учиться, если точно поэтому только взвыл он... Апофеоза реформы со всеми ее крутыми мерами вытекала сама собою из такого взгляда, и понятна сильная обличительная тирада, заключающая выходку Белинского, тирада, сильнее которой сказали что-нибудь не западничество и не отрицательная литература, а разве современная обличительная литература, но на других уже основаниях. Посмотрите, с другой стороны, до какой ужасающей последовательности доходит с первого же шага фанатизм к реформе — до поэзии формализма. Что же мудреного, что на поэзию формализма славянофильство отвечало впоследствии и странностями вроде охабней, святославок и мурмолок, и остроумно ядовитыми заметками вроде той, которую сделал К. С. Аксаков, разбирая одну назидательную повесть, уми-

* Крайности сходятся (*франц.*).

лявшуюся перед каким-то *идеальным* воспитательным заведением, в котором девочки или мальчики, не помню право, ходили *стройно и попарно*. «Как не сказано, что они ходили *в ногу!* Это было бы еще красивее»,— замечал по этому поводу Аксаков в одном из «Московских сборников» [15].

Кончает Белинский свою выходку так же нещадно последовательно. «Потом,— говорит он,— был на Руси другой царь, умный и добрый; видя, что добро не может пустить далеко корни там, где нет науки, он подтвердил русскому человеку учиться, а за ученье обещал ему и большой чин и знатное место, думая, что приманка выгоды всего сильнее; но что ж вышло?.. Правда, русский человек смышлен и понятлив, коли захочет, так и самого немца за пояс... *И точно, русский принялся учиться, но только, получив чин и место, бросал тотчас книги и принимался за карты — оно и лучше!..*» [16]

Все это тем более сильно, что тут много и правды, что тут заключается не одна теория, не одно западничество, а заключаются отчасти и отрицательные стороны пушкинского созерцания и причины лермонтовского протеста и всего более заключается Гоголь!..

«Итак не ясно ли после этого,— заключает Белинский свою страшную диатрибу,— что русский человек самобытен и оригинален, что он никогда не подражал, *а только брал из-за границы формы, оставляя там идеи, и отливал в эти формы свои собственные идеи, завещанные ему предками.* Конечно, к этим доморощенным идеям не совсем шел заморский наряд, но к чему нельзя привыкнуть, к чему нельзя приглядеться?..» [17]

Глубокою и правильною мыслью заключена диатриба, но Белинский не сознавал сам, насколько эта мысль о непреложности идей, завещанных предками, и о внешнем приеме форм свидетельствовала в пользу самобытности народной жизни и порождала требование внимательного углубления в сущность этой самобытности. Он говорит об этом с иронией, которую в нем нельзя назвать иначе как наивною, но которая теперь в запоздалых последователях его не может уже быть названа такою, потому что многие старались обратить их внимание на причины неправильных проявлений нашей самобытности.

Белинский видел перед собою одно, а именно идеалы человеческие, и вполне развитые, да жизнь совершенно не-

понятную, под эти идеалы не подходящую. Попытки объяснить эту жизнь, подводя ее под западные аналогии, для его натуры, столько же правдивой, как натура чаадаевская, видимо, были несостоятельны. Попытки же оправдать эту странную жизнь ее же законами на первый раз заявляли себя такими нелепыми формами, как славянофильство Шишкова, пошлость загоскинского взгляда в литературе, и в лучшем случае *экстравагантностями* глубокомысленного, но часто столь же бестактного в качестве редактора «Телескопа», как некогда под именем Никодима Недоумки, Н. И. Надеждина вроде апофеозы русского кулака.

«Вы,— обращается он к нему (II, 133 и примеч.),— смотрите на *кулак* как на орудие силы, совершенно тождественное с шпагою, штыком и пулею. Оно так, но все-таки между этими орудиями силы есть существенная разность: *кулак, равно как и дубина, есть орудие дикого, орудие невежды, орудие человека грубого в своей жизни, грубого в своих понятиях, кулак требует одной животной силы, одного животного остервенения — и больше ничего. Шпага, штык и пуля суть орудия человека образованного; они предполагают искусство, учение, методу, следовательно, зависимость от идеи.* Зверь сражается когтем и зубом, естественными его орудиями; кулак есть тоже естественное орудие зверя-человека; человек общественный сражается орудием, *которое создает себе сам, но которого не имеет от природы»* [18].

В этой по-видимому незначительной заметке высказывается всего яснее основной принцип убеждений Белинского и за ним всего западничества — принцип чисто отрицательный: ненависть ко всему непосредственному, ко всему природному или, лучше сказать, прирожденному. А между тем что же можно было и что можно теперь даже сказать в защиту кулака как явления, не впадая в страшную неловкость?.. От кулака еще много шагов Белинскому до того знаменитого положения, что «гвоздь, выкованный рукою человека, дороже самого лучшего цветка природы», которое уже становится возмутительным для *вечного* эстетического чувства человеческой природы; еще далеко и до отрицания всякой непосредственности, народных преданий, народной поэзии, народности вообще. Кулак еще нельзя было защищать. Защищавший его, то есть Н. И. Надеждин, неловко хотел обогнать время не в том, конечно, смысле, чтобы наше время оправдало кулак, но в том, что оно его сравня-

ло со всеми mittelbar *, посредственно приобретенными орудиями грубой силы.

С другой стороны, в этой заметке уже ясно высказывается, что только *образованный* человек есть человек. И в этом, конечно, есть известная доля правды, но только где же грань идеала образования и грань зверства?.. Образование принято здесь явным образом за последний момент современного и притом западного развития, если вести мысль логически... Отсюда уже недалеко до того, чтобы всех наших доблестных и по-своему даже образованных предков признать зверями. Так оно и выходит. Все, что не подойдет под условную мерку западного образования, германо-романских идеалов, германо-романского развития, будет обречено на зверство западничеством. Во всем тысячелетнем бытии народа уцелеют только два образа: Петр да Иван IV.

Апофеозу Петра мы уже видели; я начал ею мою статью. Апофеоза Ивана IV — прямое логическое последствие исключительной апофеозы Петра, не совершена, однако, Белинским с той наивной и вместе ужасающей последовательностью, с какою совершена апофеоза Петра, хотя в идеях Белинского об Иване IV заключаются уже семена почти всего того, что впоследствии высказано гг. Соловьевым и Кавелиным. Белинский взял Ивана IV более с психологической, общей стороны, увлекся им как художественным образом.

«Мы,— говорит Белинский (II, 213),— поспорили бы с почтенным автором только насчет Иоанна IV. Нам кажется, что он не разгадал или, может быть, не хотел разгадать тайну этого необыкновенного человека. У нас господствует несколько различных мнений насчет Иоанна Грозного: Карамзин представил его каким-то двойником, в одной половине которого мы видим какого-то ангела, святого и безгрешного, а в другой чудовище, изрыгнутое природою в минуту раздора с самой собой для пагубы и мучения бедного человечества, и эти две половины сшиты у него, как говорится, белыми нитками. Грозный был для Карамзина загадкою; другие представляют его не только злым, но и ограниченным человеком; некоторые видят в нем гения. Г. Полевой держится какой-то середины: у него Иоанн не гений, а просто замечательный человек. С этим мы никак не

* Посредствующими (*нем.*).

можем согласиться, тем более что он сам себе противоречит, изобразив так прекрасно, так верно, в таких широких чертах этот колоссальный характер. В самом рассказе г. Полевого Иоанн очень понятен. Объяснимся. *Есть два рода людей с добрыми наклонностями: люди обыкновенные и люди великие. Первые, сбившись с прямого пути, делаются мелкими негодяями, слабодушниками; вторые — злодеями. И чем душа человека огромнее, чем она способнее к впечатлениям добра, тем глубже падает она в бездну преступления, тем больше закаляется во зле. Таков Иоанн; это была душа энергическая, глубокая, гигантская.* Стоит только пробежать в уме жизнь его, чтобы удостовериться в этом. Вот, четырехлетнее дитя, остается он без отца, и кому же вверяется его воспитание? Преступной матери и самовольству бояр, этих буйных бояр, крамольных, корыстных, которые не почитали за бесчестие и стыд леноcти, нерадения, явного неповиновения царской воле, проигрыша сражения вследствие споров о местах, а почитали себя обесчещенными, уничтоженными, когда их сажали не по чинам на царских пирах. И что ж делают с царственным отроком эти корыстные и бездушные бояре?.. Он рвет животное, наслаждается его смертными издыханиями, а они говорят: «Пусть державный тешится». Кто ж виноват, если потом он тешится над ними, своими развратителями и наставниками в тиранстве?.. Он любит Телепнева — и они вырывают любимца из его объятий и ведут его на место казни. *Душа младенца была потрясена до основания, а такие души не забывают подобных потрясений.* Он делается юношею и распутничает: бояре видят в этом свою пользу и подучивают его на распутство. Но зрелище народного бедствия потрясает душу юного царя и вдруг переменяет его: он женится, и на ком же? На кроткой, прекрасной Анастасии; он уже не тиран, а добрый государь, он уже не легкомысленный и ветреный мальчик, а благоразумный муж: *какие люди способны к таким внезапным и быстрым переменам?.. Уж конечно, не просто добрые и не глупые!..* Он подает руку иноку Сильвестру и безродному Адашеву; он вверяется им, он как будто понимает их, *но поняли ль они его?..* Люди народа, они действуют *благородно и бескорыстно, умно и удачно, но они оковывают волю царя;* эта воля была львиная и жаждала раздолья и деятельности самобытной, честолюбивая и пламенная... Своим влиянием на ум царя они спеленали исполина, не думая, что ему стоит только пожать плечами, чтоб

разорвать пеленки. *Они, наконец, назначали ему и час молитвы, и час суда и совета, и час царской потехи, покорили эту душу тяжкому, холодному, жалкому и бездушному ханжеству,* а эта душа была пылка, нетерпелива, стояла выше предрассудков своего времени и *втайне презирала бессмысленными обрядами...* И царь надел иго, слушался своих любимцев, как дитя, казалось, был всем доволен; но его сердце точил червь унижения... У царя есть сын и есть дядя — *последний обломок развалившегося здания уделов.* Царь болен, при смерти; в это время Русь уже приучилась страшиться крамол; *наследство престола было уже определено и утверждено общим народным мнением:* сын царя был уже выше своего дяди. И что́ же? При смертном одре умирающего венценосца восстала крамола: *бояре отрекаются от законного наследника, к ним пристают Сильвестр и Адашев...* Царь все видит, все слышит; его сан, его достоинство поруганы; у его смертного одра брань и чуть не драка; *справедливость нарушена:* его сын лишен престола, *который отдается удельному князю,* который в глазах и царя *и народа* казался крамольником, хотя был и невинен, которому право жизни было дано как будто из милости... Этот удар был слишком силен, нанесенная им рана была слишком глубока; царь восстал для мщения... *Трепещите, буйные и крамольные бояре! Ваш час пробил, вы сами накликали кару на свою голову, вы оскорбили льва, а лев не забывает оскорблений и страшно мстит за них...* Царь выздоровел, оглянулся назад: назади было его сирое детство, казнь Овчины-Телепнева, тяжкая неволя и ненавистная боярщина, поругавшаяся над его смертным часом, оскорбившая и закон, и справедливость, и совесть; взглянул вперед: впереди опять тяжкая неволя и ненавистная боярщина... Мысль об измене и крамоле сделалась его жизнью, и с тех пор он везде и во всем мог видеть одну измену и крамолу, как человек, помешавшийся от привидения, везде и во всем видит испугавший его призрак... К этому присоединилась еще смерть страстно любимой им Анастасии... И теперь как понятно его постепенное изменение, его переход к злодейству!.. Ему надлежало бы свергнуть с себя тягостную опеку, слушать советы, а делать по-своему, не питать веры, но быть осторожным с боярщиной и править государством к его славе и счастию; но он жаждет мести, мести *за себя, а человек имеет право мстить только за дело истины, за дело божие, а не за себя...* Мщение, может быть, сладкий, но ядовитый напиток; это

скорпион, сам себя уязвляющий... Кровь тоже напиток опасный и ужасный: она что морская вода — чем больше пьешь, тем жажда сильнее; она тушит месть, как тушит масло огонь... Для Иоанна мало было виновных, мало было бояр — он стал казнить целые города; он был болен, он опьянел от ужасного напитка крови... Все это верно и прекрасно изображено у г. Полевого, и в его изображении нам понятно это безумие, это зверская кровожадность, эти неслыханные злодейства, эта гордыня и вместе с ними эти жгучие слезы, это мучительное раскаяние и это унижение, в которых проявлялась вся жизнь Грозного; нам понятно также и то, что только ангелы могут из духов света превращаться в духов тьмы... Иоанн поучителен в своем безумии, это не тиран классической трагедии, это не тиран Римской империи, где тираны были выражением своего народа и духа времени: это был падший ангел, который и в падении своем обнаруживает по временам и силу характера железного и силу ума высокого...»[19].

Прежде еще чем остановлюсь я на этом весьма важном очерке, я сопоставлю с ним выписку из статьи «Отечественных записок» 1840 года, в которой Белинский, восторженно увлекаясь поэмою Лермонтова о «Купце Калашникове», касается тоже образа Ивана IV.

«На первом плане,— говорит наш критик,— видим мы Иоанна Грозного, которого память так кровава и страшна, которого колоссальный облик жив еще в предании и в фантазии народа... Что за явление в нашей истории был этот «муж кровей», как называет его Курбский? Был ли он Людовиком XI нашей истории, как говорит Карамзин?.. *Не время и не место распространяться здесь о его историческом значении;* заметим только, что это была сильная натура, которая требовала себе *великого развития для великого подвига;* но как условия тогдашнего полуазиатского быта и внешние обстоятельства отказали ей *даже в каком-нибудь развитии,* оставив ее при естественной силе и грубой мощи, и лишили ее всякой возможности *пересоздать действительность,* то эта сильная натура, этот великий дух поневоле исказились и нашли свой выход, свою отраду только в безумном мщении этой ненавистной и враждебной им действительности... Тирания Иоанна Грозного имеет глубокое значение, и потому она возбуждает к нему скорее сожаление, как к падшему духу неба, чем ненависть и отвращение, как к мучителю... *Может быть, это был своего рода великий че-*

ловек, но только не вовремя, слишком рано явившийся России,— пришедший в мир *с призванием на великое дело* и увидевший, что ему нет дела в мире; может быть, в нем бессознательно кипели все силы *для изменения ужасной действительности,* среди которой он так безвременно явился, которая не победила, но разбила его и которой он так страшно мстил всю жизнь свою, разрушая и ее и себя самого в болезненной и бессознательной ярости... Вот почему из всех жертв его свирепства *он сам наиболее заслуживает соболезнования;* вот почему его колоссальная фигура, с бледным лицом и впалыми, сверкающими очами, с головы до ног облита таким страшным величием, нестерпимым блеском такой ужасающей поэзии...» [20].

«Мы, русские,— говорит еще Белинский уже в 1843 году, сильнее и сильнее вдаваясь в свой централизационный взгляд и сопоставляя прямо Петра с Иоанном (VII, 105) как с его предшественником в выработке государственной идеи,— имели своего Ахилла, который есть неопровержимо историческое лицо, ибо от дня смерти его протекло только 118 лет, но который есть мифическое лицо со стороны необъятной важности духа, колоссальности дел и невероятности чудес, им произведенных. Петр был полным выражением русского духа, и если бы между его натурою и натурою русского народа не было кровного родства, его преобразования как индивидуальное дело сильного средствами и волею человека не имели бы успеха. *Но Русь неуклонно идет по пути, указанному ей творцом ее.* Петр выразил собою великую идею *самоотрицания случайного и произвольного в пользу необходимого, грубых форм ложно развившейся народности в пользу разумного содержания национальной жизни.* Этою высокою способностью самоотрицания обладают только великие люди *и великие народы, и ею-то русское племя возвысилось над всеми славянскими племенами; в ней-то и заключается источник его настоящего могущества и будущего величия.* До Петра русская история вся заключалась в одном стремлении к соглашению *разъединенных частей страны и сосредоточению ее вокруг Москвы.* В этом случае помогло *и татарское иго и грозное царствование Иоанна»* [21].

После этих нарочно сопоставленных мною мест нельзя не удивляться тому, что Белинский в 1846 году, стало быть, в эпоху, еще позднейшую и еще более теоретическую своей деятельности, находит энергическими стихи Языкова о

Грозном — Языкова, которого притом преследовал он беспощадно. Это можно пояснить только великим художническим чувством, которое никогда не покидало нашего критика, как бы сильно ни вдался он в теорию.

«Одушевляясь прошедшим,— пишет он в одной рецензии 1846 года (X, 389),— как почтенный собеседник старины, г. Н. Языков вдруг *обмолвился* несколькими *энергическими* стихами об Иване Грозном:

Трех мусульманских царств счастливый покоритель —
И кровопийца своего!
Неслыханный тиран, мучитель непреклонный,
Природы ужас и позор!
В Москве за казнью казнь; у плахи беззаконной
Весь день мясничает топор,
По земским городам толпа кромешных бродит,
Носят грабеж, губя людей,
И бешено свиреп, сам царь ее предводит» [22].

Для того чтобы уяснить себе и оценить по достоинству значение взгляда Белинского на личность Ивана IV, нужно принять в соображение то обстоятельство, что Белинский был совершенно незнаком с источниками нашей истории вообще, в его время еще мало доступными, создавал себе Ивана по карамзинским формам, с одной стороны, и по отрицанию Полевого — с другой, всем, следовательно, обязан был своей гениальной чуткости и проницательности. Притом, стремясь разъяснить себе таинственную личность грозного венценосца, он имел в виду цели более психологические и художественные, чем исторические или политические. Он был поражен этим, действительно, знаменательным образом, поражен как артист, и хотел разгадать внутренние пружины страшных деяний Ивана IV...

В 1836 году, к которому принадлежит первое из выписанных мною мест, Белинский еще был самым ярым поклонником юной французской словесности; стоял, так сказать, на коленях перед нею вообще, перед Бальзаком в особенности; восхищался не только глубоким анализом Бальзака, но и образами вроде Феррагуса в «Histoire de treize» *[23]. Здесь не место говорить о том, насколько он был прав или не прав в тогдашних своих увлечениях. Дело в том, что исходная точка его симпатического взгляда на Ивана IV заключается в увлечении той эпохи вообще и в его увлечении в особенности страшными и мрачными нату-

* «История тринадцати» *(франц.)*.

рами, демоническими и разрушительными стремлениями — стремлениями, выходящими из общего круга, идущими вразрез с общею жизнью. Такою личностью, такою титаническою натурою представил он себе и нашего Грозного. В этом представлении много правды, по крайней мере оно, и одно оно, помогло разгадать сколько-нибудь эту психологическую загадку, и нет сомнения, что если бы Белинский прямо по источникам изучил Грозного со всех его сторон, он, может быть, удачнее всех разгадал бы эту мрачную и вместе ироническую, часто даже юмористическую (в похождениях Александровской слободы, в послании к отцам Белозерского Кирилловского монастыря), вполне *русскую* личность... Не имея же под рукою ни фактов, ни красок для этой фигуры, он набросил на нее общий байронический тон, и самая речь его в приведенных местах о Грозном отзывается страстной, лихорадочной тревожностью...

Но как писатель общественный Белинский не мог остановиться на одной художественной симпатии к личности... Он взглянул глубоким взглядом на значение этой личности в нашем развитии общественном, взглянул на Ивана как на общественного двигателя и сразу проложил и указал дорогу своим ученикам. В статье 1836 года Белинский еще ни слова не говорит о государственном значении Ивана IV. В статье 1841 года он, оговариваясь, что не место и не время распространяться в статье об историческом значении Грозного, дает, однако, заметить, что в деле его он видит «великий подвиг», что в его страшных казнях видно стремление пересоздать действительность, говорит наконец прямо, что, *может быть,* это был преждевременно явившийся великий человек... Вся последующая школа родового быта уже заключается в этом взгляде. Она отбросит только слово *«может быть»,* которое и сам Белинский поставил потому только, что не владел достаточным количеством фактов, подтверждающих взгляд и почерпнутых прямо из источников, потому только, что говорил гадательно. Когда же явилась книга Котошихина [24], когда отрицателям представилась целая масса фактов, обличающих «ужасную действительность», тогда Белинский прямо и последовательно признал Ивана IV предшественником Петра Великого, как свидетельствует третье приведенное мною место,— вместе с тем по своей неумолимой последовательности он наравне с Иваном признал и татарское иго необходимым звеном в нашем государственном развитии...

Но не только основная идея всех последующих взглядов на личность Ивана IV и его историческое значение заключается в приведенных выписках — нет! — в них заключаются намеки на все самые тонкие подробности. У Белинского уже является та мысль, что Иван IV пришел в мир с *«призванием на великое дело»*. Г. Соловьев только развил это «призвание» фактически и раздвинул пределы брошенной Белинским мысли только тем, что стал доказывать в Иване сознательное чувство этого призвания. Белинский указал на разубеждение Грозного в Сильвестре и Адашеве. Гг. Соловьев и Кавелин только смелее и прямее объявили их и их партию отсталыми людьми, а Грозного и палача Томилу прогрессистами. Все, одним словом, что развилось после в целую теорию, существует уже в зародыше в мыслях Белинского, все, даже, к сожалению, до клика: vae victis! — этого грустного результата исторического фатализма, породившего теорию родового быта и централизаций. У Белинского клик этот только напряженней и лихорадочней («Трепещите, буйные и крамольные бояре» и т. д.)...

Белинский прежде всего обладал гениальным чутьем, и потому нисколько не удивительно, что он наметил геркулесовы грани теории отрицания и централизации. Можно сказать, что, бросившись раз по пути этой теории, он уже носил ее в себе совершенно непосредственно и, переменяя часто взгляд на частные явления, идее централизации остается верен постоянно до последнего года жизни, когда в нем, по-видимому, готовился какой-то перелом, совершению которого воспрепятствовала смерть. В 1836 ли году фанатический поклонник бурного романтизма; в 1838 или 1839 году фанатик разумности действительности и ярый гонитель французов, романтизма и либерализма, в сороковых ли годах предсказатель прогресса, он твердо и неуклонно стоит в одном — в отрицании и централизационных началах. Этим объясняются его нелюбовь к славянству и стремлениям славянизма, его вражда к малороссийской литературе как к местной литературе и т. д. Эта нелюбовь к славянству и эта вражда к местной малороссийской литературе в нем являются чем-то странно инстинктивным.

Нет сомнения для того, кто пристально проследил деятельность Белинского, в том, что эпоха от 1834 до 1836 года, то есть эпоха деятельности в «Телескопе», единственная, в которой мы видим его вполне, так сказать, нараспашку, не подчиненным никакой извне пришедшей теории, отдающим-

ся беззаветно всем страстным сочувствиям; по временам только страстные порывы его умеряются влиянием чужой могущественной мысли, мысли Надеждина, но и то борются с этим влиянием. Всего замечательнее, что и в эту эпоху Белинский или прямо восстает на первые выражения исключительно народных стремлений или относится к ним отрицательно, насмешливо...

Первоначальные стремления исключительно народного направления выражались часто или в нескладных формах, как, например, оправдание *кулака,* или в юношеском высокомерии и заносчивости против западного образования. Выходку Белинского против «кулака» я уже приводил. Не менее замечательны и две выходки его в рецензии на книгу Венелина «О характере народных песен у славян задунайских» [25].

Венелин был один из благороднейших деятелей славянства и один из даровитейших представителей славянской мысли. Человек сердца, более чем человек ума, обладавший громадною, но беспорядочнейшею ученостью, одаренный гениальным историческим чутьем и предупредивший многими идеями великого Шафарика [26], в отношении к которому он был своего рода допотопною формацией, он вносил в науку все симпатии и все глубокие ненависти угнетенного племени, за которое, как и за все славянские племена в совокупности, он готов был идти на крест и мучения. Статья его о песнях задунайских славян, как все его, к сожалению, еще не изданные вполне сочинения, представляет смесь гениальнейших соображений и глубокой критической проницательности с мыслями недозрелыми и неразъясненными, а иногда даже просто незрелыми и темными, но исполненными самой страстной заносчивости. Холодно, и то как бы повинуясь общему духу своего тогдашнего журнала, хвалит Белинский достоинство книги Венелина, но явно враждебно относится к ее слабым сторонам, с какой-то злостью выставляет их и высказывает резко свое несочувствие к славянству, его интересам, его враждам, стремлениям и даже к его истории.

«Мы пропускаем,— говорит он (II, 175),— что язык г. Венелина нередко бывает неправилен и странен, что он любит употреблять слова и выражения, никем не употребляемые, как-то: *«кухонность человеческого рода»* и тому подобные, которых немало; все это не важно. Но нас удивили некоторые его мысли, изложенные частью в выносках, ча-

стию в прибавлениях к статье; они кажутся нам в совершенной дисгармонии с теми, о которых мы говорили выше. С трудом верится, чтобы те и другие принадлежали одному и тому же лицу. Что значит, например, эта насмешка над Гёте за то, что он выдал Елену «Илиады» за немца Фауста? Неужели почтенному автору неизвестно, что есть художественные сочинения, которые, будучи неестественны, несбыточны и нелепы в фактическом отношении, тем не менее истинны поэтически? Неужели ему неизвестно, что в творчестве сказка или рассказ бывает иногда только символом идеи? Что за насмешка над красавицею Еленою, которую автор грозится наказать самым славянским, то есть *самым варварским,* наказанием? За что такая немилость? Неужели почтенный автор думает, что действующие лица в поэме должны быть резонабельны, нравственны, словом, должны отличаться хорошим поведением? Неужели ему неизвестно, что самые понятия о нравственности не у всех народов сходны? Елена нисколько не оскорбляла своим поведением жизни древних; она совершенно в духе народа и в духе времени. Ее так же смешно упрекать в безнравственности, как смешно упрекать *задунайских славян в том, что они головорезы*»[27].

По-видимому, в высшей степени правильны здесь нападки Белинского, но в этих правильных и разумных нападках кроется столько инстинктивно враждебного, что желчь в них постепенно накипает-накипает и, наконец, прорывается злобною выходкою против задунайских славян, столь дорогих сердцу благородного, самоотверженного труженика болгарского и всего славянского дела... Дело ясное теперь для нас, читателей, что все «неужели», обращаемые рецензентом к Венелину, «неужели», столь справедливые и разумные, в сущности, к Венелину не относятся. Все, о чем допрашивал его Белинский, Венелин знал, конечно, так же хорошо, как сам Белинский, но у Венелина кровь кипела, желчь подымалась при слове «немец», и вот рука расходилась, в ученой книге вырвались необдуманные слова племенной ненависти — хоть на чем-нибудь, хоть некстати, да сорвать злость на немцев! До Елены, до Фауста тут и дела нет, тут звучит старая песнь о Любушином суде, что не хорошо

...искать у немцев правды...
У нас правда по закону святу,
Принесли ту правду наши деды
Через три реки на нашу землю.

Тут явно видима наивная племенная обмолвка. И вот обмолвка эта попадается человеку, у которого кровь кипит и желчь накипела от противоречий нашей славянской действительности тому блестящему идеалу, который выработало остальное человечество, который именно в нашей славянской действительности видит причины нашей отсталости и неразвитости...

Оба эти человека правы... но за наивную, почти детскую в своей заносчивости обмолвку одного злобно и даже расчетливо мстит другой. Этот другой сильнее и ясностью ума и твердыми, хотя чужими основами взгляда.

«Потом,— продолжает рецензент,— что это за нападки на Гердера и Гизо? И за что же? За то, что *они находили дух рыцарства и героизма только в немецких племенах, а не в славянских? Странно!* Конечно, героизм, то есть непоседность, предприимчивость и страсть к кровопролитию *свойственны всякому младенчествующему народу более или менее; но самый этот героизм имеет больший или меньший круг действия.* Норманы переплывали моря и завоевывали отдаленные страны, *а славяне дрались с своими соседями или друг с другом.* Что же касается до рыцарства, то оно, без всякого сомнения, принадлежит исключительно одной Европе средних веков, *и именно немцам.* Рыцарство и героизм очень похожи друг на друга, но между ними есть и большая разница: *героизм бывает почти всегда бессмыслен, а рыцарство водится идеею.* Где же надо искать этой идеи? *Неужели в бессмысленной резне задунайских славян с турками или кавказских племен между собою?* За что же г. Венелин так сердится на Гизо и особенно на великого Гердера, что они были неуважительны к славянам? Я презираю это детское обожание авторитетов, вследствие которого нельзя сказать о Мильтоне, что он не поэт или по крайней мере не великий поэт и тому подобное; но с тем вместе против неуважительного тона к людям, оказавшим человечеству большие услуги, каков Гердер; и слова: *«Гердер детствует, Гердер ребячествует»* — мне кажутся неуместными. Гердер мог ошибаться, мог не знать чего-либо, но никогда он не мог ни детствовать, ни ребячиться. Нам желательно, чтобы г. Венелин...» [28] и т. д.

Это место, в котором все, по крайней мере по-видимому, справедливо, кроме злости, в высшей степени знаменательно и в отношении к истории борьбы двух направлений и в отношении к самому Белинскому. Беспощадная последова-

тельность вражды заводит его в «Телескопе» 1836 года почти в то же самое, что высказано им было в сороковых годах. Ведь тут уж чуть-чуть что нет симпатии к туркам как к организованному государству, чуть-чуть что нет этого знаменитого положения, которое докончил последовательно «Атеней» мрачной памяти в лето от Р. X. 1859, чуть-чуть что нет того, одним словом, за что глубоко ненавидело славянофильство Белинского, за что оно готово было оскорблять его великую память...

И кто же тут виноват?.. Не виновато славянофильство, ибо Белинский, увлекаемый теорией, шел наперекор его заветнейшим и притом благороднейшим стремлениям; не виноват и Белинский, верный здесь своему принципу, своим идеалам до фанатизма... Ход мысли его касательно нашей связи с славянством, то есть касательно нашей народности вообще, был таков, что только отрицанием нашей самости мы вступаем в семью человечества, что истории у нас нет до Петра и до реформы.

«До славян же,— говорит он в 1845 году (IX, 417),— нам нет дела, потому что они не сделали ничего такого, что дало бы им право на внимание науки и на основании чего наука могла бы видеть в их существовании *факт истории человечества*»[29].

Вот оно, главное слово разгадки: человечество! Это абстрактное человечество худо понятого гегелизма, человечество, которого, в сущности, нет, ибо есть организмы растущие, стареющиеся, перерождающиеся, но вечные: народы. Для того чтобы оно *было*, это абстрактное человечество, нужно непременно признать какой-либо условный идеал его. Этому идеалу жертвуется всем народным, местным, органическим... В конце концов, в результатах этого идеала стои́т, конечно, то, о чем Гегелю и не снилось.

Чаадаев был проще и последовательнее. Он прямо схватился за католицизм, за блестящее и вековое выражение мертвящей централизации, прямо взглянул в лицо *теории*, абсолютнее отрекся от *жизни!*..

III

«Всякий народ есть нечто целое, особное, частное и индивидуальное; у всякого народа своя жизнь, свой дух, свой характер, свой взгляд на вещи, своя манера понимать и действовать. В нашей литературе теперь борются два нача-

ла — французское и немецкое. Борьба эта началась уже давно, и в ней-то выразилось резкое различие направления нашей литературы. Разумеется, что нам так же не к лицу идет быть немцами, как и французами, *потому что у нас есть своя национальная жизнь — глубокая, могучая, оригинальная; но назначение России есть принять в себя все элементы не только европейской, но мировой жизни,* на что достаточно указывает ее историческое развитие, географическое положение и самая многосложность племен, вошедших в ее состав и теперь *перекаляющихся в горниле великорусской жизни, которой Москва есть средоточие и сердце, и приобщающихся к ее сущности.* Разумеется, принятие элементов всемирной жизни не должно и не может быть механическим или эклектическим, как философия Кузена, сшитая из разных лоскутков, а живое, органическое, конкретное: эти элементы, принимаясь русским духом, не остаются в нем чем-то *посторонним и чуждым, но перерабатываются в нем, преобращаются в его сущность и получают новый, самобытный характер.* Так в живом организме *разнообразная* пища процессом пищеварения обращается в *единую* кровь, которая животворит *единый* организм. Чем многосложнее элементы, тем богатее жизнь. Неуловимо бесконечны стороны бытия, и чем более сторон выражает собою жизнь народа, тем могучее, глубже и выше народ. *Мы, русские,— наследники целого мира, не только европейской жизни, и наследники по праву.* Мы не должны и не можем быть ни англичанами, ни французами, ни немцами, *потому что мы должны быть русскими;* но мы возьмем как свое все, что составляет исключительную сторону жизни каждого европейского народа, и возьмем ее *не как исключительную сторону, а как элемент для пополнения нашей жизни, исключительная сторона которой должна быть многосторонность, не отвлеченная, а живая, конкретная, имеющая свою собственную народную физиономию и народный характер.* Мы возьмем у англичан их промышленность, их универсальную практическую деятельность, но не сделаемся *только промышленными и деловыми людьми;* мы возьмем у немцев науку, но не сделаемся *только учеными;* мы уже давно берем у французов моды, формы светской жизни, шампанское, усовершенствования по части высокого и благородного поваренного искусства; давно уже учимся у них любезности, ловкости светского обращения, но пора уже перестать нам брать у них то, чего у них нет: знание, науку. Ничего нет

вреднее и нелепее, как не знать, где чем можно пользоваться.

Влияние немцев благодетельно на нас во многих отношениях — и со стороны науки и искусства, и со стороны духовно-нравственной. Не имея ничего общего с немцами в частном выражении своего духа, *мы много имеем с ними общего* в *основе, сущности, субстанции нашего духа.* С французами мы находимся в обратном отношении; хорошо и охотно сходясь с ними в формах общественной (светской) жизни, мы враждебно противоположны с ними по сущности (субстанции) нашего национального духа» (II, 304 [30]).

«Кроме природы и личного человека есть еще общество и человечество. Как бы ни была богата и роскошна внутренняя жизнь человека, каким бы горячим ключом ни била она во мне и какими бы волнами ни лилась через край, *она неполна, если не усвоит в свое содержание интересов внешнего ей мира, общества и человечества.* В полной и здоровой натуре тяжело лежат на сердце судьбы родины; всякая благородная личность глубоко сознает свое крепкое родство, свои кровные связи с отечеством. Общество, как всякая индивидуальность, есть нечто живое и органическое, которое имеет свои эпохи возрастания, свои эпохи здоровья и болезней, свои эпохи страдания и радости, свои роковые кризисы и переломы к выздоровлению и смерти. *Живой* человек носит в своем духе, в своем сердце, в своей крови жизнь общества: он болеет его недугами, мучится его страданиями, цветет его здоровьем, блаженствует его счастием вне своих собственных, своих личных обстоятельств. Разумеется, в этом случае общество только берет с него свою дань, отторгая его от него самого в известные моменты его жизни, но не покоряя его себе совершенно и исключительно. Гражданин не должен уничтожать человека, ни человек гражданина; в том и другом случае выходит крайность, а всякая крайность есть родная сестра ограниченности. *Любовь к отечеству должна выходить из любви к человечеству, как частное из общего. Любить свою родину значит пламенно желать видеть в ней осуществление идеала человечества* и по мере сил своих споспешествовать этому. В противном случае патриотизм *будет китаизмом, который любит свое только за то, что оно свое, и ненавидит все чужое за то только, что оно чужое, и не нарадуется собственным безобразием и уродством.* Роман англичанина Морьера «Хаджи Баба» есть превосходная и верная картина подобного *квасного* (по счастливому вы-

ражению князя Вяземского) патриотизма. Человеческой натуре сродно любить все близкое к ней, свое родное и кровное; но эта любовь есть и в животных, следовательно, любовь человека должна быть выше. Это превосходство любви человеческой перед животною состоит в разумности, которая телесное и чувственное просветляет духом, *а этот дух есть общее.* Пример Петра Великого, говорившего о родном языке, *что лучше чужой да хороший, чем свой да негодный, лучше всего поясняет и оправдывает нашу мысль.* Конечно, из частного нельзя делать правило для общего, но можно через сравнение объяснить частным общее. Можно не любить и родного брата, если он дурной человек, *но нельзя не любить отечества, какое бы оно ни было;* только надобно, чтобы эта любовь была не мертвым довольством тем, что есть, но живым желанием усовершенствования; словом — *любовь к отечеству должна быть вместе и любовью к человечеству»* (IV, 261[31]).

Для того чтобы совершенно понять два этих весьма характеристических места — одно, относящееся к 1838, другое к 1841 году, но оба связанные очевидно одним и тем же направлением мысли; для того чтобы уяснить себе их содержание и тон, нужно перенестись несколько в то время, в которое они были писаны.

Время же это характеризуется одним словом: гегелизм...

О гегелизме Генрих Гейне сказал весьма остроумно, хоть и очень поверхностно, что он похож на странные и по формам уродливые письмена, которыми выражено простое и ясное содержание в противоположность таинственным иероглифам шеллингизма, в сущности, ничего якобы не выражающим[32]. Ни в отношении к гегелизму, ни в отношении к шеллингизму это решительная неправда. И содержание гегелизма и содержание шеллингизма, как содержание вообще философии, безгранично широко и в сущности едино... Но дело не в том. Гегелизм в первоначальную эпоху своего к нам привития действовал на нас преимущественно магическим обаянием своих таинственных форм и своим «змеиным» положением о тождестве разума с действительностью. Сначала мы с самою наивною верою приняли это положение, что «Was ist — ist vernünftig» *, с такою верою, которой никогда не желал великий учитель, недаром скорбевший о том, что никто из учеников его его не понял... Последствия

* «Все действительное разумно» *(нем.).*

этой наивной веры были часто самые комические в приложении к действительности, в особенности у нас, где гегелизм по источникам знаком был весьма немногим да и этими немногими большею частью был усвоен совершенно формально. Слова «дух человечества», «воля человечества» для адептов имели какое-то таинственно реальное бытие, служили какими-то всепримиряющими и успокаивающими формулами. К смельчакам, которые придавали этим формулам только номинальное значение, адепты питали чуть что не презрение как к *материалистам* и *либералам.*

К числу самых жарких адептов принадлежал Белинский. Силою одного ума и чутья он, совершенно незнакомый с гегелизмом по источникам, так сказать, пережил весь гегелизм внутри самого себя, из намеков развил целую систему и развивал ее диалектически с последовательностью, свойственной одному русскому человеку.

В 1834 — 1836 годах ярый романтик, фанатический поклонник тревожных чувств, страстных грез и разрушительных стремлений юной французской словесности, он вдруг в 1838 году в зеленом «Наблюдателе» является, по крайней мере по внешним формам своим, совершенно иным человеком, предсказателем нового учения, обещающего примирение и любовь, оправдывающего вполне действительность вообще, стало быть, и нашу действительность [33]...

Разумеется, он на этом не мог остановиться, потому что неспособен был жить призраками, а искал правды. Не могли остановиться на таком пункте и другие, но от этого пункта можно было идти в совершенно разные стороны. Так оно и было. Аксаков (К. С.), которого вступление к его магистерской диссертации о Ломоносове представляет этот момент гегелизма, доведенный до самых комических крайностей, пошел совершенно в другую сторону. Белинский же бестрепетно шел от крайностей к крайностям, наивно забывая в пользу последних предшествовавшие, фанатически веруя в последние как единственно истинные, готовый сегодня восторгаться действительностью quand même *, завтра рвать на себе волосы за эти восторги и послезавтра уже совершенно отдаваться новому и озлобленно преследовать свои старые заблуждения...

Но прежде чем следить шаг за шагом за его развитием, нельзя не заметить того, что он всегда остается верным од-

* Вопреки всему *(франц.).*

ному, именно, как уже я сказал прежде, отрицанию и централизационным началам.

Стоит только повнимательнее перечесть два приведенных мною места о национальности, чтобы в этом окончательно убедиться... Основная идея, проникающая эти места, вовсе не национальная жизнь, хоть ей и придаются эпитеты «глубокой, могучей, оригинальной», а космополитизм. Наша национальная жизнь явным образом представляется здесь какою-то эклектическою. Бытие ее признается только со времен реформы, той реформы, которая устами преобразователя говорила о родном языке, что лучше чужой да хороший, чем свой да негодный. За русскими как за славянами не признается ровно ничего, и в круг мировой жизни они не вносят ничего своего, то есть славянского; значение наше только в многостороннем усвоении европейской жизни, в наших отрицательных достоинствах, в нашей способности усвоять чужое и отрицаться от своего... Это, одним словом, только оборотная сторона медали, только другая сторона того, о чем говорил Белинский в 1836 году.

Логические последствия такого взгляда были: 1) уничтожение всего непосредственного, прирожденного в пользу выработанного духом, искусственного, 2) уничтожение всего местного в пользу общенационального и по тому же принципу всего общенационального в пользу общечеловеческого.

Из первого общего последствия вытекали сами собою с постепенною последовательностью предпочтение поэзии искусственной всякой поэзии народной, и в особенности нашей народной поэзии [34], и как крайняя грань логической мысли знаменитое положение конца сороковых годов, что «гвоздь, выкованный рукою человека, лучше самого лучшего цветка природы». Из второго развивались последовательно централизационный взгляд на нашу историю, равнодушие к нашему славянизму во имя нашего европеизма и даже какое-то презрение к славянским стремлениям, насмешливое и враждебное отношение ко всяким местно-народным, преимущественно малороссийским литературным стремлениям, если только они обособливались...

С особенною ясностью развивает Белинский свой космополитический взгляд в 1841 году в статье своей по поводу Котошихина.

«Записные наши исторические критики,— говорит он в ней между прочим,— заняты вопросом «откуда пошла Русь» — от Балтийского или от Черного моря. Им как будто

и нужды нет, что решение этого вопроса не делает *ни яснее, ни занимательнее* баснословного периода нашей истории. *Норманы ли забалтийские, или татары запонтийские — все равно, ибо если первые не внесли в русскую жизнь европейского элемента, плодотворного зерна всемирно-исторического развития, не оставили по себе никаких следов ни в языке, ни в обычаях, ни в общественном устройстве, то стоит ли хлопотать о том, что норманы или калмыки пришли княжити над словены; если же это были татары, то разве нам легче будет, если мы узнаем, что они пришли к нам из-за Урала, а не из-за Дона и вступили в словенскую землю правою, а не левою ногою?..* Ломать голову над подобными вопросами, *лишенными всякой существенной важности, которая дается факту только мыслию,* все равно что пускаться в хронологические изыскания и писать целые томы о том, какого цвета были доспехи Святослава и на которой щеке была родинка у Игоря»[35].

Не будь эта выходка внушена фанатизмом отрицания, понятного исторически в ту эпоху и необходимого логически, она была бы цинизмом, достойным Сенковского... Не говорю уж о степени ее научно-исторической правды. Наше время доказало, насколько еще важны в истории нашего быта вопросы, которые критик считал лишенными всякого интереса, как мы постоянно возвращаемся к этим вопросам, увлекаемые какой-то роковой необходимостью...

«А между тем,— продолжает Белинский,— этот первый и *бесплодный* (!!) период нашей истории поглощает или по крайней мере поглощал всю деятельность большей части наших ученых исследователей, которые и знать не хотят того, что имена Рюриков, Олегов, Игорей и *подобных им героев* наводят *скуку и грусть на мыслящую* (!!) часть публики и *что русская история начинается с возвышения Москвы и централизации около нее удельных княжеств, то есть с Иоанна Калиты и Симеона Гордого.* Все, что было до них, должно составить коротенький рассказ на нескольких страничках вроде введения, рассказ с выражениями вроде следующих: «летописи говорят, но думать должно; вероятно; может быть; могло быть» и т. д. Подобное введение должно быть кратко, ибо что интересного в подробном повествовании о колыбельном существовании хотя бы и великого человека? И малые и великие люди в колыбели равно малы: спят, кричат, едят, пьют. Даже и собственно *история московского царства есть только введение,* разумеется, несравнен-

но важнее первого,— введение в историю государства русского, *которое началось с Петра»* (IV, 337[36]).

Время совершило уже суд свой над этим взглядом, и с ним как с отжившим вполне бороться нечего. Приводя выписки, представляющие заблуждения великого человека, я привожу их как факты заблуждений целой эпохи — заблуждений, вытекавших из ошибочного взгляда, но в высшей степени последовательных и, стало быть, вполне добросовестных.

В недавнее время в журнале «Светоч» явилась статья о Белинском, имеющая целью доказать, что Белинский не был, в сущности, в последнюю эпоху его деятельности ни западником, ни славянофилом и указывал на *русское* направление, на *русскую* самобытность[37]. Статья, очень умная между прочим, не уяснила себе одного: что нельзя быть русским, не бывши славянином, что русское направление, разрывая связи с славянизмом, разрывает связи с своею сущностью и переходит в отрицательный космополитизм и в апофеозу централизации. Что Белинский, по его пламенной и жизненной натуре, смело отрекся бы в пятидесятых годах от своих заблуждений, прямее других отнесся бы к новому направлению и с такой же чистотою стал бы во главе его, с какой стоял он во главе направления отрицательного,— в этом нет ни малейшего сомнения, но нет ни малейшего же сомнения и в том, что во всем оставшемся нам от него он является отрицателем и централизатором, врагом и гонителем народности как славянской сущности, преследователем всех местных проявлений народности...

В преследовании своем доходил он до жестокой последовательности, до своего рода терроризма. Вот что писал он, например, по поводу книжки, изданной одним из бескорыстных подвижников славянского дела, «Денница ново-болгарского образования»[38]:

«Цель этой книжки — познакомить русских с возникающим просвещением родственного нам болгарского племени. Цель похвальная и исполненная отчасти недурно. В книжке есть интересные факты. Просвещение болгар пока еще не отличается слишком большим светом; но друг человечества не может не порадоваться и одному началу благого дела. *В этом случае вопрос не о болгарах и не о славянах, а о людях.* Все люди должны быть братьями людям. Из-за больших не следует не любить меньших. *Если эти меньшие уж слишком малы, так что едва лепечут кое-что, можно их не слу-*

шать; но зачем же не порадоваться, что они начинают лепетать и тем дают надежду, *что, может быть, будут когда-нибудь и говорить?* Вот, например, стихи — дело другое: если они плохи, им нечего радоваться. Если же они внушены каким-нибудь благородным чувством, как, например, признательностью, воздадим должную похвалу чувству, а стихи все-таки назовем дурными. Одно другому не мешает. Нам решительно не нравится «Рыдание на смерть Ю. И. Венелина». Вот для примера отрывок.

Плачьте, рыдайте
Всы бóлгарски чада,
Изгубихме вечно,
Юрья Венелина.
    Наш премудрый брат!..
Но на вечный спомен,
В нашите сердцата
Нéговото име,
Ше бы безсмертно
    Ако и умрел.

Впрочем, и то сказать: может быть, эти стихи и хороши для людей, знакомых с болгарским языком и болгарским вкусом в поэзии, не спорим. Учитесь, учитесь, добрые, почтенные болгары! *До того же времени постарайтесь внушить своим поклонникам и вообще всем славянофилам побольше вежливости и человечности.* Кто более интересуется литературою Франции, Германии и Англии, *нежели болгарскими букварями, на тех они смотрят как на злодеев и извергов,* как испанцы смотрели на лютеран, которых в своем невежественном фанатизме называли еретиками. Наши испанцы, то есть ваши ревнители, *хоть сейчас готовы были бы учредить инквизицию для истребления духа европолюбия и для распространения духа азиелюбия и обскурантизма,* то есть мраколюбия. Один из них (мы забыли его неизвестное и темное в литературе имя) недавно напечатал на нас в московском журнале именно по поводу книжки г. Априлова ужасную филиппику, обвиняя нас в равнодушии *к ученым государствам, находящимся под владычеством Турции, и в любви к немецким гелертам.* Прочитав это «предъявление», мы воздали хвалу богу, что живем в XIX веке, а то сгореть бы нам на костре. *В самом деле, добрые болгары, нас уличили* в страшном преступлении: мы, видите, как-то сказали, *что турки — народ, образующий собою государство, а болгаре — только племя, не образующее собою никакого политического общества, и что в этом-то и заключается причина*

турецкого владычества над вами как исторического права, которое есть сила. Досталось же за это и нам и немецким гелертам! Вспомнить страшно! Если у всех *славянских* гелертов такой крутой нрав и такая инквизиционная манера разделываться с *русскими* литераторами, которые не хвалят их сочинений, то русским литераторам придется так же избегать всякого с ними столкновения, *как вы избегаете его с турецкими кадиями...* Да! Просвещайтесь, добрые болгары! Дай вам бог успехов! Даже пишите стихи, если уж не можете без них обходиться; только, бога ради, *берегитесь защитников, которые роняют вас своим заступничеством и вредят вам больше турков»* (VI, 447 [39]).

Судить, собственно, самого Белинского за эту выходку нельзя. Злость ее вызвана была бестактностью защитников славянского дела, и если я привел ее в настоящем случае, то вовсе, уж конечно, не из желания глумиться над проигранным делом отрицания и централизации, а для того, чтобы показать, до какой степени беспощадности может простираться последовательность принципа и фанатизм веры. Да, повторишь еще раз невольно слова великого поэта:

Keimt ein Glaube neu
Wird oft Lieb und Treu,
Wie ein böses Unkraut ausgerauft [40].

Не входя еще в разбирательство частных причин, вызвавших со стороны Белинского иронически раздраженную диатрибу, в оправдание ее жестокости припомню только читателям, что она относится к 1842 году, к времени, когда спор двух лагерей совершенно еще не выяснился, когда противники положительно не понимали друг друга...

«Славянство и народность» значили для Белинского вовсе не то, что́ значат они теперь для нас. Он видел в них сторону мрака и застоя, видел в них препятствие ходу гуманной цивилизации. В общей схеме его философско-исторического миросозерцания народы и народности вообще играли переходную роль в отношении к отвлеченному идеалу человечества. Идеал этот имел для него реальное значение... Не доходя еще до положения о том, что «гвоздь, выкованный рукою человека, дороже и лучше самого роскошного цветка природы», он уже приближался к этому положению, к которому вел его гегелизм левой стороны, столь же несправедливый в своих резких выводах, как гегелизм правой стороны в своем формализме... Принесение

народного вообще в жертву общечеловеческому и принесение всего непосредственного в пользу благоприобретенного, созданного духом были только прямым результатом доктрины, совершенно отделявшей дух от природы.

Замечательно, что под влиянием увлечения доктриною Белинский постепенно все более и более терял всякое сочувствие к народной, непосредственной, безыскусственной поэзии, не только к нашей и славянской в частности, но ко всякой вообще...

«Слава богу,— говорит он, разбирая в 1844 году новогреческие народные стихотворения,— теперь это беснование (собирать народные песни и переводить чужие!!!) уже прошло: *теперь им одержимы только люди недалекие, которым суждено вечно повторять чужие зады* и не замечать смены старого новым. Никто не думает теперь отвергать *относительного* достоинства народной поэзии; но никто уже, кроме людей запоздалых, *не думает и придавать ей важности, которой она не имеет*. Всякий знает теперь, что в ней есть своя жизнь, свое одушевление, естественное, наивное и простодушное, но что все этим и оканчивается, ибо она *бедна мыслию, бедна содержанием и художественностью*» (IX, 102[41]).

Такой взгляд на поэзию народную вообще, хотя и в высшей степени неправильный, но довольно еще спокойный, переходил у нашего критика в совершенно враждебный и фанатически нетерпимый, как только дело касалось до нашей или до славянской народной поэзии.

«Все,— говорит он (IV, 158),— согласились в том, что в народной речи есть своя свежесть, энергия, живописность, а в народных песнях и *даже* (?) сказках — своя жизнь и поэзия и что не только не должно их презирать, но еще и должно их собирать как живые факты истории языка, характера народа. Но вместе с этим теперь никто уже не будет преувеличивать дела и в народной поэзии видеть что-нибудь *больше, кроме младенческого лепета, имеющего свою относительную важность, свое относительное достоинство.* Но отсталые поборники блаженной памяти так называемого романтизма упорно остаются при своем. Они, так сказать, застряли в поднятых ими вопросах и, не совладав с ними, с каждым днем более и более вязнут в них, как мухи, попавшиеся в мед. *Для них «Не белы снежки» едва ли не важнее любого лирического произведения Пушкина, и сказка о Емеле дурачке едва ли не важнее «Каменного гостя» Пушкина...»* [42].

IV

Было бы неуместно останавливаться на подробном анализе всех последствий того принципа отрицания и централизации, которого поборником был Белинский, и приводить все его выходки против народности вообще, против нашей народности, против возможности местной малороссийской литературы и поэзии, против значения Востока в человечестве и т. д. Время совершило свой суд над этой доктриной, опровергло ее и фактами (Шевченко), исследованиями ученых (Буслаев), общим повсеместно и постоянно распространяющимся сочувствием к народности. Заблуждения Белинского имели, в сущности, один характер, проистекая из одного источника, именно из исключительно исторического воззрения.

На дне этого воззрения лежит — в какие бы формы воззрение ни облекалось — идея отвлеченного человечества. Безотраднейшее из созерцаний, в котором идеал постоянно находится в будущем (im Werden), в котором всякая минута мировой жизни является переходной формою к другой, столь же переходной форме,— бездонная пропасть, в которую стремглав летит мысль без малейшей надежды за что-либо ухватиться, в чем-либо найти точку опоры.

И так как человеческой натуре при стремлении ее к идеалу врождено непременное же стремление воображать себе идеал в каких-либо видимых формах, то мысль невольно становится тут нелогичною, невольно останавливает безгранично несущееся будущее на какой-либо минуте и говорит: «hic locus — hic saltus» * [43]. Минута эта, естественно, уже есть последняя, настоящая... Вот тут-то при такой произвольной остановке начинается ломка всего прошедшего по законам произвольно взятой минуты; тут-то и совершается, например, то удивительное по своей непоследовательности явление, что человек, провозгласивший закон вечного развития, останавливает все развитие на идеалах германского племени как на крайнем пределе [44], тут-то и начинается деспотизм теории, доходящий до того, что все остальное человечество, не жившее по теоретическому идеалу, провозглашается чуть-чуть что не в зверином состоянии. Душа человеческая, всегда единая, всегда одинаково стремящаяся к единому идеалу правды, красоты и любви, как будто забы-

* «Здесь место — здесь прыгай» *(латин.)*.

вается; отвлеченный дух человечества с постепенно расширяющимся сознанием поглощает ее в себя. Последнее слово этого отвлеченного бытия, яснейшая форма его сознания есть готовая к услугам теория, хотя по сущности воззрения, если бы только в человеческих силах было быть верным такому воззрению, и это последнее воззрение должно поглотиться позднейшим, как еще более ясным и т. д. до бесконечности.

Неисчислимые, мучительнейшие противоречия порождаются таким воззрением.

Отправляясь от принципа стремления к бесконечному, оно кончает грубым материализмом; желая объяснить общественный организм, скрывает от себя самого и от других точку его начала — бытие человечества, пока оно не разветвилось на народы. И все это явным образом происходит от того, что вместо действительной точки опоры — души человеческой, берется точка воображаемая, предполагается чем-то реальным, а не номинальным отвлеченный дух человечества; ему, этому духу, отправляются требы идольские, приносятся жертвы неслыханные, жертвы незаконные, ибо он есть всегда кумир, поставляемый произвольно, всегда только теория.

Посмотрите, с какою логическою последовательностью проводит этот взгляд Белинский в общих основах созерцания истории человечества, и последовательность общих основ в приложении к нашему быту, к нашей народности перестанет уже изумлять вас.

«История,— говорит он,— есть фактическое жизненное развитие общей (абсолютной) идеи в форме политических обществ. Сущность истории составляет только одно разумно необходимое, которое связано с прошедшим и в настоящем заключает свое будущее. *Содержание истории есть общее: судьбы человечества.* Как история народа не есть история миллионов отдельных лиц, его составляющих, *но только история некоторого числа лиц,* в которых выразились дух и судьба народа, точно так же и человечество не есть собрание народов всего земного мира, но только нескольких народов, *выражающих собою идею человечества»* (IV, 336[45]).

Перечтите у него те места, где он говорит об индийской поэзии (в разборе «Наля и Дамаянти»), о значении Востока (в рецензии перевода «Тысячи и одной ночи»), и взгляды его на славянскую народную поэзию и нашу русскую будут вам логически понятны.

Существенный порок исключительно исторического воззрения и так называемой исторической критики, которой таким высокодаровитым и энергическим представителем был у нас Белинский, заключается в том, что она не имеет критериума, вечного идеала, а с другой стороны, по невозможности, обусловленной человеческою природою, жить без критериума, без идеала, создает критериум произвольно и этот условный, чисто теоретический критериум прилагает к жизни беспощадно.

Когда идеал лежит в душе человеческой, признается за нечто вечное, неизменное, всегда и во все времена ей одинаково присущее, он не требует никакой ломки фактов живой жизни; он ко всем равно приложим и все равно судит. Но когда идеал поставлен произвольно, теоретически, тогда он непременно должен гнуть факты под свой уровень. Сегодняшнему кумиру приносится в жертву все вчерашнее, тем более все третьегоднишнее, и все предшествовавшее вообще представляется только ступенями к нему... И так как кто-то, не помню, весьма справедливо заметил, что для говорящего: «все вздор в сравнении с вечностью» самая вечность есть вздор, то очевидно, что на дне чисто исторического воззрения лежит индифферентизм и фатализм, в силу которых ничто в жизни, ни народы, ни лица не имеют своего замкнутого, самоответственного бытия и являются только орудиями отвлеченной идеи, преходящими, призрачными явлениями.

Единственный идеал, мыслимый для подобного воззрения, в крайних его результатах есть однообразный уровень — централизация, католическая ли, социалистская ли, это, в сущности, все равно — но централизация.

Говоря о том, что Белинский был энергическим представителем этого воззрения, я говорю о его доктрине, которою он постепенно увлекался все более и более, до крайних ее пределов, а не о его личности как художественного критика. Высокое художественное чутье, которое вместе есть, может быть, и высшая степень чувства гуманности, выручало его почти всегда и, составляя главную его силу, делало его постоянно вождем жизни, а не служителем теории...

Вождем жизни он и был с самого начала своего поприща.

В 1834 году в «Телескопе», пользовавшемся весьма небольшим материальным успехом, но взамен того отличавшемся серьезностью взгляда и тона, впервые появилось с особенною яркостью это великое имя, которому суждено

было долго играть путеводную роль в нашей литературе. В «Молве», еженедельном листке, издававшемся при «Телескопе», появлялись в течение нескольких месяцев статьи под названием «Литературные мечтания». Эти статьи изумляли невольно (в то время) своей беспощадной и вместе наивной смелостью, жаром глубокого и внутри души выросшего убеждения, прямым и нецеремонным поставлением вопросов, наконец, той молодой силой великой энергии, которая дорога даже и тогда, когда впадает в ошибки, дорога потому, что самые ошибки ее происходят от серьезного и пламенного стремления к правде и добру. «Мечтания» так и дышали верою в это стремление и, не щадя никакого кумиропоклонения, во имя идеалов разбивали всякие авторитеты, не подходившие под мерку идеалов. Все заблуждения, промахи, неистовые увлечения Белинского исчезали, сгорали в его огненной речи, в огненном чувстве, в возвышенном, ярком и истинно поэтическом воззрении на жизнь и искусство.

Это была притом такая эпоха, в которую все интересы жизни, то есть интересы высшие, сосредоточивались и могли выражаться только в искусстве и литературе. Литература была *всё* и *одно* в области духа. Литературные симпатии были вместе и общественными и нравственными симпатиями, равно как и антипатии. Не только нескольких, но даже и *двух* воззрений на литературу быть тогда не могло. Новое, выступавшее воззрение литературное несло с собой новую веру, поднимало решительную борьбу.

«Литературные мечтания» ни более ни менее как ставили на очную ставку всю русскую литературу со времен Петровской реформы; впервые серьезно и строго допрашивались у нее ее высшего, то есть общественного, нравственного и художественного, значения — у нее, у этой литературы, в которой невзыскательные современники и почтительные потомки насчитывали уже десятка с два гениев, в которой то и дело раздавались торжественные гимны не только Ломоносову и Державину, но даже Хераскову и чуть ли не Николеву, в которой всякое критическое замечание насчет Карамзина считалось святотатством. Гениальность Пушкина надобно было еще отстаивать, а поэзию первых гоголевских созданий почувствовали еще весьма немногие, и из этих немногих, по-первых, Пушкин, а во-вторых, автор «Литературных мечтаний».

Между тем умственно-общественная ложь была очевид-

на. Хераскова уже положительно никто не читал, Державина читали немногие, да и то не целиком, читалась серьезными людьми «История» Карамзина, но уже давно не читались его повести и рассуждения.

Сознавать эту ложь внутри души могли многие, но сознательно почувствовать ее до того, чтобы сознательно и смело высказать всем, мог только призванный человек, и таким-то именно человеком был Белинский.

Дело, начатое им в «Литературных мечтаниях», было до того смело и ново, до того — несмотря на то, что было по-видимому только литературным делом,— задевало существенные вопросы нашей жизни, что через много лет потом казалось еще более чем смелым — дерзким и разрушительным всем почтительным потомкам невзыскательных дедов, что через много лет потом вызывало юридические акты в стихах, писанные ясно с пеною у рта, вроде следующих:

Нет — твой подвиг не похвален,
Он России не привет;
Карамзин тобой ужален,
Ломоносов — не поэт!
Кто ни честен, кто ни славен,
Ни радел стране родной —
Ломоносов и Державин
Дерзкой тронуты рукой.
Ты всю Русь лишил деяний.
До великого Петра,
Обнажив бытописаний
Чести, славы и добра[46].

Но странным образом начало этого дела в «Литературных мечтаниях» не возбудило еще ожесточенных криков, хоть Белинский с «Литературных же мечтаний» стал во главе сознательного или критического движения.

До этих криков уже потом додразнил он своих противников.

Огромный успех его столько же зависел от этих нелепых криков, как от силы его таланта и энергии убеждения. Оппозицию Белинскому составляли или беззубые виршеплеты, или поборники мрака, те и другие одинаково вносили в дело юридический характер. До настоящей оппозиции он не дожил. Литература была за него, оправдывала его доктрины по тому самому, что он ее угадывал, определяя с удивительною чуткостью ее стремления, разъясняя ее, как Гоголя и Лермонтова. Говоря о литературе нашей, а она долго была, повторю я, единственным средоточием всех наших высших

интересов, постоянно бываешь поставлен в необходимость говорить и о нем. Высокий удел, данный судьбою немногим из критиков! Едва ли даже, за исключением Лессинга, данный не одному Белинскому. И дан судьбою этот удел совершенно по праву.

Горячего сочувствия стоил при жизни и стоит по смерти тот, кто сам умел горячо и беззаветно сочувствовать всему благородному, прекрасному и великому. Бесстрашный боец за правду, он не усумнился ни разу отречься от лжи, как только сознавал ее, и гордо отвечал тем, которые упрекали его за изменение взглядов и мыслей, что не изменяет мыслей тот, кто не дорожит правдой. Кажется, он даже создан был так, что натура его не могла устоять против правды, как бы правда ни противоречила его прежнему взгляду, каких бы жертв она ни потребовала... Смело и честно звал он первый гениальным то, что он таковым сознал, и благодаря своему критическому чутью ошибался редко. Так же смело и честно разоблачал он часто наперекор утвердившимся мнениям все, что казалось ему ложным и напыщенным, заходил иногда за пределы, но в сущности, в основах не ошибался никогда. У него был ключ к *словам* его эпохи, и в груди его жила могущественная и волканическая сила. Теории увлекали его, как и многих, но в нем было всегда нечто высшее теорий, чего нет во многих. Вполне сын своего века, он не опередил да и не должен был опережать его. Чем дольше боролся он с новою правдою жизни или искусства, тем сильнее должны были действовать на поколение, его окружавшее, его обращения к новой правде. Если бы Белинский прожил до нашего времени, он и теперь стоял бы во главе критического сознания по той простой причине, что сохранил бы высшее свойство своей натуры: неспособность закоснеть в теории против правды искусства и жизни.

В наше время он не был бы ни отрицателем и централизатором, хотя подлежит сомнению и то, что он был бы славянофилом. Славянофильство, может быть, играло бы только роль кратковременного момента в его развитии — не более.

ОППОЗИЦИЯ ЗАСТОЯ.
ЧЕРТЫ ИЗ ИСТОРИИ МРАКОБЕСИЯ

Ты видишь: я припоминаю,
Алеко, старую печаль.
Пушкин

I

Бывают в литературе вещи, которые совершенно ускользают от внимания современников, но которые для последующих поколений представляют собою факты в высшей степени замечательные, озаряют целые направления. Таких вещей не надобно искать промежду крупных литературных явлений, ибо в таком случае они были бы замечены современниками; такие вещи пишутся обыкновенно без всяких притязаний на какое-либо значение, пишутся так, вполне от души, вполне наивно. В них мысль известных направлений является по-домашнему, нараспашку, как, может быть, и не хотели бы показать ее головы известных направлений или по крайней мере как не хотели бы они показать ее сначала. В таких проговорках направлений, проговорках, по большей части нежданных и ранних, сказывается нечто роковое... Рада бы курочка не идти, да за хохолок тащут.

К числу таких наивных и в историческом смысле драгоценных вещей принадлежит письмо благороднейшего из смертных М. Н. Загоскина к издателю первоначального «Маяка» 1840 года Петру Александровичу Корсакову — письмо, которое издатель, как сам говорит в примечании, поместил скрепя сердце.

В своем роде это наивное письмо Загоскина так же смело, как знаменитое письмо Чаадаева. Не надобно забывать только неизмеримую разницу между авторами писем в отношении к умственному их развитию, равно как и того, что один, Чаадаев, рассек хорошо ли, худо ли гордиев узел лжи, а другой... другой только открыл заткнутое до тех пор отверстие, из которого полилась всякая нечистота.

Вот это письмо. Я привожу его целиком, как очень немногим известное и всеми забытое, а между тем знаменательное по отношению к вопросу, составляющему предмет моих исследований.

«Любезный друг, Петр Александрович! Давно уж я сбираюсь писать к тебе и поблагодарить тебя за истинное удовольствие, которое приносит мне чтение твоего издания, и вот наконец собрался, тогда как бы мне вовсе писать не следовало, потому что я, измученный ужасными спазмами, три дня уже ничего не ел и едва могу от слабости сидеть на стуле; *но сердце мое не терпит немоты* — я прочел или, лучше сказать, проглотил последнюю (IV) часть «Маяка» — ретивое закипело, склянку с микстурой за окно, перо в руку и пишу».

Прежде всего надобно заметить, что М. Н. Загоскин был именно один из тех редких вполне искренних и чистых людей, у которых «сердце не терпит немоты». Стоит только прочесть очерк его личности, художнически набросанный С. Т. Аксаковым в биографии Загоскина и в разных местах «Воспоминаний» [1], чтобы в этом убедились все читатели, не знавшие Загоскина как писателя и как человека. Что Загоскин был точно болен и точно оживлен чтением «Маяка» до того, что склянки с лекарствами полетели в окно и что он тотчас же схватил перо, чтобы передать свои впечатления, в этом грех и сомневаться. Что же, спрашивается, подвигло и оживило так эту добрую, честную, искреннюю натуру, которая до старости воспламенялась легко, как серная спичка? Что?.. А вот послушайте:

«Боже мой! Сколько в этой части прекрасных вещей! *Что за логическая, светлая и умная голова у твоего товарища Бурачка! Сколько новых, ясных идей, сколько святых истин!* Наконец, благодаря бога, явилось у нас издание книги, в которой говорят прямо, что без религии не может быть и хорошей литературы...

Когда я прочел между прочим в разборе «Героя нашего времени» следующие слова: «Как не жаль хорошее дарование посвящать таким гадким нелепостям из одной только уверенности, что они будут иметь успех; дело давно известное, чем всего скорее угодишь слабым людям; но дело ли художника пользоваться этой слабостью людей, *когда художник призван именно врачевать эту слабость,* а не развивать ее»,— то я так бы и бросился к Бурачку на шею — да на беду шея-то его в Петербурге, а мои руки в Москве — так прошу тебя, любезный друг, исполнить это за меня par procuration *. Однако ж я не во всем согласен с твоим сото-

* По доверенности *(франц.)*.

варищем и в двух случаях вовсе его не понимаю — вот в каких именно.

Не понимаю, как мог Бурачек, человек религиозный, логический, человек, который так хорошо определил достоинство «Героя нашего времени»,— как мог назвать Марлинского *колоссом.* О господи! Да простится ему этот грех и в сей и в будущей жизни! Что такое был Марлинский? Рассказчик с талантом и воображением. Марлинский, этот по временам самый рабский подражатель неистовой французской школы, этот бонмотист, щеголяющий самыми нелепыми сравнениями и остротами, этот умник, который, живя на Кавказе, описывал нравы московского общества по Бальзаку и, вероятно, лучше знал быт дербентских татар, чем русских мужичков; этот исковерканный, вычурный, осыпанный полинялыми французскими блестками Марлинский, который говорит, что *улитка* разговора перешла на другой предмет, и думает, что сказал очень умно; *этот безусловный обожатель Запада и всех его мерзостей,* этот Марлинский, который находит, что *между диким чеченцем и русским дворянином менее расстояния, чем между этим последним и каким-нибудь французским маркизом или английским лордом, как будто бы все маркизы и лорды — люди истинно просвещенные, а все русские дворяне решительно невежды,* Марлинский, у которого во всех сочинениях подобные нелепости рассыпаны тысячами; Марлинский, который коверкал, увечил, ломал, терзал без всякой пощады русский язык; Марлинский, который изредка говорил языком человеческим и никогда не согревал души читателя ни одной высокой религиозной мыслью; наконец, Марлинский, в котором я только потому и признаю истинный талант, что, несмотря на все эти дряни, он читается с удовольствием,— этот Марлинский — колосс! Что же после этого тот, кого Бурачек называет пигмеем? Что ж он такое? Инфузорий?»

Я еще не останавливаюсь пока на частном предмете вражды и озлобления покойного Загоскина на Марлинского, хотя одной этой вражды к нему — вражды честной и искренней со стороны такого честного и искреннего представителя застоя, как Загоскин,— достаточно для того, чтобы заставить всякого серьезного мыслителя переверить взгляд Белинского на деятельность А. А. Бестужева, взгляд, относящийся к тому переходному моменту примирения с действительностью, на котором в общих своих задачах не остановился долго наш великий критик и который во многом

сходится со взглядом Загоскина. Дело пока не в Марлинском. Загоскин ненавидит в Марлинском начало тревожное, начало движения и порыва вперед, ненавидит наивно и ненавидит до того ослепления, что обвиняет А. А. Бестужева, который был русским человеком по крайней мере не менее его, М. Н. Загоскина, *«в безусловном обожании Запада и всех его мерзостей»*. Вот что важно как факт, и в особенности важно то, что Загоскин упрекает критика «Маяка» в *непоследовательности,* упрекает с точки зрения застоя совершенно справедливо, до того справедливо, что Корсаков в примечании принужден оправдывать Бурачка и головою выдать Загоскину Марлинского.

Человек простой и искренний, как Загоскин, наивнейшим образом влечет теоретиков в роковой путь.

«Другой случай,— продолжает Загоскин,— касается одного меня. Бурачек говорит, что *всех русских романистов нельзя обвинять в религиозности.* В этом общем числе, вероятно, нахожусь и аз многогрешный. Я могу быть писателем бездарным, невеждою — всем, что ему угодно; но чтоб в романах и повестях моих не проявились идеи религиозные, нет! Воля его, в этом я никак не могу согласиться. Я не сомневаюсь, убежден, верую, что мой первый роман обязан своим успехом именно религиозному чувству, которым он согрет. Если Бурачек, прочтя первый том «Аскольдовой могилы», не заметил в этом романе решительно религиозного направления, то или ему не угодно было вовсе обратить на это своего внимания, *или наши понятия о религиозности не имеют ничего общего»*.

Не самолюбие оскорбленного автора — нет! это можно сказать положа руку на сердце — внушило Загоскину эти строки, а оскорбленное убеждение человека, честно и горячо служившего убеждению. И вот он во имя этого горячего убеждения тянет тех, которых признает своими собратьями, как говорится, «на расправу». Отступать нельзя. Корсаков в примечаниях извиняется перед романистом и прямо говорит: «Guilty! * Вот и все оправдание! Я и товарищ совершенно согласны во всем этом...» Это даже трогательно, кроме всяких шуток.

Но точно ли отступать перед религиозностью М. Н. Загоскина и его романов было нельзя? Вот это другой вопрос.

* Виновец *(англ.)*.

Последствия доказали, что *можно,* но только последствия доказали это, и еще доказывают, и, может быть, долго еще будут доказывать, что между обскурантизмом и религиею света, между застоем и учением любви нет ничего общего... Для всех этих последствий нужны были и простая книга отца Парфения, поразившая своей простотою мудрых и разумных и жадно прочтенная толпою, и глубокое мышление И. Киреевского, и блестящие, оригинально смелые и широкие взгляды Хомякова, и полное веры, любви и жизни слово архимандрита Феодора, и, позволю себе сказать, чисто земные литературные явления — явления натурализма, на который всего более нападали слепые поборники застоя [2]. Посмотрите, как побледнел юродивый Митя «Юрия Милославского» перед одной главой в «Детстве» Толстого, где с такой правдой и любовью изображено лицо юродивого, так что вы в этом простом художническом изображении не заподозрите не то что тени фальши, но даже какой-либо сентиментально-субъективной примеси. Сравните смерть идеального добродетельного человека в романе «Рославлев» с смертями севастопольцев у Толстого же или сцену действительно теплую, но фальшивую по примеси субъективного и сентиментального — сцену смерти боярина Кручины-Шалонского в «Юрие»... ну хоть с сценою смерти простого благочестивого мещанина в очерках г. Зарубина, печатающихся в «Библиотеке для чтения» под названием «Жизнь»,— очерках, замечательных в высшей степени, как свидетельство громадных шагов натурализма в наше время [3]... Сравните все это между собою, сравните, наконец, противно сентиментальное добродушие загоскинских лиц с типами Островского вроде Агафона [4], и для вас будет ясно, что перед «религиозностью» загоскинских романов отступить было можно без оправданий и извинений во имя правды и жизни.

Но теория, слепая и узкая, как всякая теория, отступить не могла и повлеклась к крайностям роковым процессом.

«Я полагаю,— продолжает нещадно последовательно наивный талантливый человек застоя,— что религиозность в романе состоит в том, *чтоб при всяком удобном случае напоминать читателю,* что земная жизнь есть не цель, а только средство к достижению цели; что без христианской религии нет истинного просвещения, *что мудрованье западных философов есть только медь звенящая и кимвал звецаяй* и что, наконец, одна только вера во Христа дает человеку возможность быть истинно добродетельным; все это — видит бог —

может быть очень дурно, но я стараюсь выполнять во всех моих сочинениях».

Что за удивительная смесь — невольно перерву я выписку — высших, несомненных истин с узкими, чисто личными враждами против философии, с чисто личными стремлениями заставлять искусство *напоминать*, указкой указывать. Невольно повторишь слова, сказанные отцом архимандритом Феодором в его борьбе с г. Аскоченским. Все обскуранты, кажется, думают, что для бога разум человеческий так же мало дорог, как для них!

«Правда,— говорит далее Загоскин,— с некоторого времени я поослабел, потому что устал воевать один против наших *скептиков, европейцев, либералов, ненавистников России,* апологистов неистовых страстей и поэтов сладострастья, то есть *защитников земной жизни и всех ее наслаждений.* Но когда стал выходить ваш «Маяк» и я познакомился с Бурачком, то сердце мое снова ободрилось; я сказал: «Слава богу! Теперь я не один — нас двое! Теперь есть у меня сослуживец на этом ратном поле — да еще какой! Чудо-богатырь!» Не тут-то было. Бурачек не хочет меня признать и товарищем. Жаль! Наш полк не велик, а их — избави господи!!»

Удивительно виден в этом месте Загоскин, виден и для тех, вероятно, которые не знали его, не читали даже его сочинений, а читали аксаковские «Воспоминания»,— добродушный, наивный, недалекий — кидающийся на шею и... таков фанатизм теории, чуть что не инквизитор в своих умственных враждах. Да иначе и нельзя. Теория требует жертв, как древние идолы. «Домашняя беседа» обнаружила же в прошлом году интимную переписку Загоскина, переписку, из которой видно, что мрачное изуверство и ему самому грозило огненными сковородами за сомнение в огненных сковородах... Благодушный старый ребенок играет с огнем, а все-таки остается старым ребенком. Так с ним и обращаются *мудрые* друзья его: «Guilty! Guilty!» — повторяет в выноске П. А. Корсаков. «Без вины виноваты! Заставьте за себя вечно бога молить». А тем не менее он, как роковая сила, влечет и должен влечь своих мудрых друзей к тем крайним пределам, где все рассуждения становятся уже только амплификациею немногословной, но глубокой содержанием думы Павла Афанасьевича Фамусова:

Коли уж зло пресечь,
Собрать бы книги все да сжечь!

Вот он обращается к самому г. Бурачку с следующею *решительною* речью:

«Теперь я обращаюсь прямо к вам, неумолимый мой судья; я думаю, Корсаков исполнил уже мое препоручение, мы с вами обнимались, следовательно, можем говорить откровенно, как старинные приятели. Г. Бурачек (имя и отечества вашего не имею честь знать)! Я прочел с восторгом ваш разбор духовных сочинений, с наслаждением почти все статьи о словесности; но когда дочитался до колосса Марлинского и заглянул потом в статью о философии, *то меня так холодом и обдало! «Ах, батюшки! — подумал я,— уж не хочет ли он служить двум господам? Избави господи!»* Что это, почтенный Бурачек, вы так уважаете философию; разумеется, я говорю о философии, которая ведет или, лучше сказать, старается вести нас к познанию истины и к необходимости нашего перерождения, другой я не признаю. Эта философия для плохого христианина наука сбивчивая, шаткая и решительно неудовлетворительная, потому что душа его чувствует, что он ищет истину не там, где должен искать ее, и что божественная истина недоступна для земного нашего разума и постигается одною только верою. Для истинного христианина философия (не прогневайтесь!) одно пустословие, потому что важнейшие ее вопросы для него давно уже решены. Не истинный тот христианин, который станет искать доказательств бессмертия души в Платоновом «Федоне», не истинный тот христианин, который станет благоговеть перед наукою, в которой делаются следующие вопросы (извините): «Не самобытен ли видимый мир? Конечен ли он, или у него не было начала и не будет конца?» Не правда ли, что эти вопросы и решения их должны показаться христианину не только пустословием, но даже и богохульством? Осмелится ли он поверять своим ничтожным земным умом истины, изреченные самим богом? Да и что прибыли ему поучаться философии, чтоб узнать, что он должен верить тому, чему давно уже без всяких доказательств верит. Воля ваша, как бы мне ни стали умно доказывать, что я, то есть М. Н. Загоскин, точно М. Н. Загоскин, *а все-таки бы я сказал, что это пустословие.* К чему же ведет эта наука того, кто верует? Ровно ни к чему; и неужели вы скажете, что верует только тот, кто учился философии? Г. Бурачек! Вы называете почти всех нас язычниками, что, к несчастию, довольно справедливо; смотрите, не сделайтесь сами язычником, не вздумайте сами вместо бога поклоняться

философии, то есть вашему земному разуму. Древние ему и поклонялись, это очень естественно, философия была откровением эллино-мудрецов, а мы по милости божией христиане, то есть знаем все то, что можем и должны знать, не изучая ни Гегеля, ни Фихте, ни Канта, ни Окэна, *ни всех этих эллино-христианских болтунов,* о мудрости которых, кажется, не с большой похвалою отзывается апостол Павел. Теперь позвольте, Бурачек, пожать у вас на прощанье руку, только сделайте милость, не будьте деспотом, не гневайтесь на меня за то, что я думаю не по-вашему, а по-моему».

Павел Афанасьевич Фамусов является в этих тирадах одетым, пожалуй, несколько по моде уже, он и о Канте и о Фихте слыхал, до него об Окэне как-то долетели слухи, а все же он Павел Афанасьевич Фамусов, милый, достолюбезный враг всякого духа исследования,—

Обычай мой такой —
Подписано, так с плеч долой! —

гонитель плоти, «грешным делом» балующийся, однако, если не с Лизою, то сценами сентиментально добродетельной любви, добрейший Павел Афанасьевич, который

всякому, ты знаешь, рад,

со всяким обнимается и т. д. Но кроме забавных фамусовских черт в тирадах есть черты мрачные, по крайней мере наводящие на мрачные размышления.

Теория вообще ведет к известного рода терроризму своих адептов. Загоскин был наивный Камилл Дюмулен обскурантизма относительно строгого и сурового Робеспьера этого дела. Но на этого Камилла Дюмулена был своего рода Марат, тот господин, с которым интимную корреспонденцию его обнаружила «Домашняя беседа», этот истинный гебертизм мракобесия[5]. В обскурантизме были и свои constituans * [6] и свои жирондисты...

На смелые наивности Камилла Дюмулена г. Бурачек отвечал как наставник некоторою защитою философии в выноске под письмом, но, в сущности, наивное письмо бросило «Маяк» в роковой процесс. Конечным словом этого процесса была вражда со всяким духом исследования. Чего не досказал «Маяк», то в наши дни по торжищам и стогнам голосит «Домашняя беседа», последовательнейшее развитие мрач-

* Конституантисты *(франц.)*.

ной теории, которой зерно лежало, однако, в «Маяке» с самого начала этого издания, которой плевелы заглушали все доброе и передовое, что было в «Москвитянине» до 1850 года, и примешивались по временам даже к преобразованному «Москвитянину» пятидесятых годов, с которой невольное соприкосновение в некоторых пунктах парализировало силы благородного славянофильского направления, то заставляя других ложно смотреть на него, то вторгаясь иногда странным образом в самое это направление. Теория мрака и застоя, с которой борьба стала вполне возможна только в наши дни на ее же поле,— теория, которой пасть суждено только в тяжкой борьбе под ударами могущественной диалектики автора книги «Православие и современность» [7] и догматической учености «Православного обозрения»...

Теория, разумеется, начала свое дело не с тех крайних положений, которые так добросердечно высказал наивный Загоскин в своем письме, появившемся в VI части первого (1840) года «Маяка современного просвещения и образованности». Крайние положения, конечно, заключались уже, и притом заключались сознательно, в идеях издателей журнала, по крайней мере одного из них, но еще не высказывались с такою ясностью и простотою.

Что такое был «Маяк»? Для многих из читателей этот журнал — какой-то далекий миф, и для всех, это можно сказать утвердительно, он представляется чем-то вроде «Домашней беседы» в больших размерах. Между тем такое понятие не совсем верно. Между «Маяком» и «Домашней беседой» такая же бездна, как — опять прибегаю к сравнению — между теориями Максимилиана Робеспьера и гебертизмом. «Маяк» в наше время, вероятно, так же бы отвернулся от цинизма убогой газетки, как некогда аррасский депутат и его партия от листков Père Duchesne'я, который был почти всегда en colère * [8].

«Маяк» для нас уже теперь — история. Мы можем подойти к нему, как ко всякому явлению, без страха и вражды. «Маяк» был ни более ни менее как прямой наследник направления Шишкова, с одной стороны, и продолжатель направления Лабзинского «Сионского вестника» [9] — с другой. Стало быть, он слагался из двух элементов, которые можно назвать: один — мистицизмом, другой — петербургским национализмом.

* В гневе *(франц.)*.

Мистицизм можно оставить в стороне; во-первых, потому, что он дело до сих пор загадочное, породившее и Вейсгаупта[10] с его иллюминатством, и Новикова с его просветительною деятельностью, и вместе с тем множество совершенно противоположных явлений; во-вторых, потому, что собственно к предмету моих рассуждений, к вопросу об отношениях нашего сознания к народности, эта струя не относится. Во всяком случае, в мистических началах «Маяка» есть своего рода блестящая сторона. Логичностью изложения и известного рода силою мышления г. Бурачка мог поразиться не один М. Н. Загоскин. Suum cuique *, пора это сказать во всеуслышание. Везде, где дело идет о философских принципах, г. Бурачек, по крайней мере в первые годы «Маяка», является мыслителем логическим, диалектиком, выработавшим свой оригинальный метод, с которым можно спорить, но которого нельзя было бы не уважать, если бы он сам побольше уважал свои принципы и не прилагал их ко всякой действительности за недостатком лучшей, если бы он своих личных, старческих вкусов и антипатий не вносил в борьбу за принципы.

Против взгляда чисто отрицательного должна была непременно явиться реакция, должен был выступить взгляд положительный...

Но взгляд отрицательный был силен и тем, что отрицал действительную фальшь, и тем, что имел точки опоры в литературе. Всю литературу, которая стоила имени литературы, которая была живая, он принимал за точку отправления; все мертвое, выдуманное, сочиненное он отвергал. Его точка отправления не расходилась с общим сочувствием. В этом да в очевидной фальши всего выдуманного, сочиненного заключалась главным образом его сила. Со всем живым он шел об руку, разъясняя его, проповедуя, распространяя. Борьба за Пушкина, за Лермонтова, за Гоголя была для него вместе с тем и борьба за свет. Он верил в живые силы жизни...

Но в этих живых силах отрицательный взгляд видел не все, что они в себе заключали, что они несли с собою в мир, и потому разъяснял их односторонне, по-своему. Он был также теория и не мог быть иным...

Несогласные с его выводами, а таковых было и в ту эпоху немало, разделились на два толка. Одни отвергли самую

* Каждому свое *(латин.)*.

точку опоры отрицательного взгляда, отвергли живую литературу, и чем дальше шли, тем должны были отвергать беспощаднее. Чтобы держаться за что-нибудь действительное, они в слепом усердии защищали ряд «выдуманных» сочинений, сами «выдумывали, сочиняли» новую литературу и сочиненные ими или их последователями пошлости в каком-то странном ослеплении выдавали за истинную литературу, отстаивали жарко нелепости и, разумеется, остались совершенно одни. Это направление наследовало потерянное дело Шишкова и замкнулось в «Маяке».

Другие, напротив, жарко верили в живую литературу, по крайней мере в Пушкина и в Гоголя, но вместе с тем не могли долго перейти заветной черты и хотели помирить сочувствие к живому с сочувствием к отжившему во имя святости предания. В мысли о значении предания они были совершенно правы, но высокую мысль они приковывали к такому выдуманному вздору, как почти вся наша литература XVIII и начала XIX века, и к таким безобразным остаткам этого выдуманного вздора, как творения г. М. Дмитриева или песнопения г-жи Авдотьи Глинки[11]. Правые в борьбе за народность и предание с отрицательным взглядом, они были в высшей степени не правы в борьбе за фальшь, которой обличение считали чуть ли не за crimen laesae majestatis *. Это направление породило «Москвитянин» первой эпохи, так много мешавший «Москвитянину» пятидесятых годов, мешавший и самому редактору в его бесспорно передовых идеях и молодой редакции в ее юношеских, но честных и пламенных стремлениях.

Ни то, ни другое направление не было славянофильство, хотя с тем и с другим славянофильство имело, по-видимому, много общего, до того, что в глазах отрицателей сливалось то с тем, то с другим направлением до самой минуты своего отделения. Сходство было только видимое. Славянофильство никогда не мирилось с существующим, как направление «Маяка», не прилагало своих строгих принципов к первой попавшейся действительности; самые принципы захватывало несравненно шире, и притом выводя их из мистического тумана в философско-исторические области, как Киреевский и Хомяков; честно во имя этих принципов отвергло всякую фальшь, порожденную реформою, и отвергло даже значение самой реформы[12]. Идеал свой оно отодвинуло в прошедшее.

* Преступление, состоящее в оскорблении величества *(латин.)*.

С другой стороны, оно не могло слиться и с направлением, высказавшимся в «Москвитянине». За направлением «Москвитянина» и первой и второй его формы можно зачислить одну заслугу. Оно никогда не было теоретическим, будучи часто хаотическим. Оно верило в живую жизнь и неслось по ее волнам нередко с илом и тиною. Оно знало всегда народ как народ, не зная деления его на допетровский и послепетровский, на степной и городовой и т. д. Славянофильство выделилось из этих двух направлений как совершенно особое явление, как сила более отрицательная, чем положительная, и потому оно не войдет в настоящее рассуждение, имеющее дело с оппозициею положительного взгляда.

Оппозицию эту я назвал оппозициею застоя и попытку исторического анализа ее — чертами из истории мракобесия. Она была действительно такою в «Маяке», потому что он и опирался на одну действительность застоя и сам сочинял новую по такому же образцу, ослепленно враждуя со всеми живыми силами жизни до того, что под конец все живое провозгласил погибельным и, погибнув сам, передал свое завещание гебертизму «Домашней беседы». Она являлась такою и в «Москвитянине», потому что долго стремилась служить двум идеям и, веруя в живое, все пробовала, нельзя ли как-нибудь сберечь и драгоценную тину. Оппозиция положительного взгляда только тогда перестала быть оппозицией застоя, когда она оперлась на новые силы жизни, сказавшиеся в новой литературе, в литературе натурализма. Тогда она стала оппозицией законной, оппозицией жизни теориям, как западным, так равно и славянофильским.

II

«Много доброго,— так говорили издатели «Маяка» в заключение VI книги первого года своего издания (1840),— хотелось нам сделать для добрых русских изданием «Маяка». *Цель* его — их польза и наслаждение. *Содержание* его обнимает все, что только может интересовать человека. *Исполнение* «Маяка» не погнушайтесь проверить теперь вместе с нами: что́ так — примите, что́ не так — помогите исправить. Мы уже столько сделали, что можно довольно безошибочно обсудить и цель и исполнение; *и не так еще далеко мы зашли, чтоб не было возможности поправить и переделать...»*.

Так говорилось в той самой книжке, в которой печаталась статья Загоскина, в той самой книжке, с которой теория повлеклась по роковому процессу к своим крайностям. В заключительной статье этой VI книжки в сжатых и точных чертах повторялась некоторым образом программа издания, программа, с принципом которой можно было, пожалуй, спорить, но которая представляла собою как основанная на известной доктрине изложение убеждений, могущих иметь свое законное место в человеческом мышлении.

«Мы начнем,— продолжают издатели,— свой отчет подробным изложением *содержания* «Маяка», которое, направляясь к разным исключительным целям, через них же постоянно стремится в то же время к одной преобладающей цели. Мы не побоимся войти, где это нужно будет, в некоторые подробности и доказательства; вы не бойтесь и прочтите их со вниманием, для того чтоб иметь потом полное право судить, и судить справедливо.

1) На заглавном листе вы читаете: «Маяк — собрание *трудов ученых и литераторов, русских и иностранных»*. Цель не мудрая, таких сборников у нас много. Все журналы хоть не такие, но подобные же сборники. Как бы то ни было, все-таки эта цель достигнута; может быть, и не совсем дурно, по крайней мере мы слышали, будто в «Маяке» есть вещи хорошие.

2) Но собирать статьи можно просто, как случится, расставляя их только по условленным сортам, не заботясь много о том, к чему они ведут; были бы только сегодня интересны; или можно это собрание подчинить особой системе, ведущей к своего рода высшей цели. Эта вторая главная цель, не только еще не достигнутая, но даже не вполне еще выясненная читателям «Маяка», есть *просвещение и образованность*».

Итак, главная цель «Маяка» была, по-видимому, в высшей степени похвальная: просвещение и образованность... Но отчего же эту столь общую цель издатели как будто защищают, защищают свое издание от каких-то, как слышится в тоне, нападений? Все дело в том, что слова «просвещение и образованность» понимают они иначе, нежели понимали другие современные им направления, выражавшиеся в других, современных им журналах, и особенность своего понимания этих слов они высказали в общих чертах в самой программе. В заключительной статье VI книги особенность эта выражена прямее и яснее.

Вот что говорят издатели:

«Странно покажется, а действительно так: XIX век столько превозносится своим просвещением и образованностью, а между тем во *второй* четверти XIX же века *три* четверти человеков едва ли умеют различать два слова:

Просвещение и скука.

Образованность и мораль: та же скука. Для них это синонимы: *вещи, о которых бы они и слышать не хотели...»*

А! Вот оно что. «Маяк», стало быть, предполагал и в обществе и в литературе, выражающей и по тому самому руководящей общество, полнейшую разрозненность сознания с *истинным* просвещением и с моралью. Стало быть, и особенность его понятия о просвещении и образованности есть особенность отрицательная. Значение его — в оппозиции *ложному* просвещению и *безнравственности,* господствующим в обществе и литературе, во имя *истинного* просвещения и *нравственности.*

«Хорошо,— так продолжается разъяснение,— если то, что я принимаю за просвещение, *точно просвещает, а не мрачит.* Хорошо, ежели то, что я называю образованностью, *действительно, из животного, каким я родился, преобразует меня в человека* — в существо богоподобное, высокое, способное счастливить и быть счастливым.

Но если все это наоборот? *Тогда сколько усилий потерянных, трудов напрасных, а может, и погибельных!* Вопрос о действительном просвещении и образованности становится вопросом величайшей важности; и нет человека, кто мог бы сказать: «Это до меня не касается». А когда так, то и мы коснемся этого предмета поглубже.

Как без солнечного *света* все томится, сидит во тьме, спотыкается, падает, леденеет, мрет, так, и в миллион раз более так, душа — без *просвещения.*

Просвещение и образованность могут быть истинные и вздорные, существенные и поверхностные, полезные и вредные. Мы относим просвещение к *разуму,* образованность — к *сердцу.* Для разума необходим свет *истины,* для сердца — теплота *любви».*

Все это философские принципы, в которых много истины, в которых все, пожалуй, истина, кроме одной, по-видимому, совершенно второстепенной, не выдающейся на первый план мысли, мысли о *потерянных, напрасных и, может быть, погибельных трудах.* Все остальное не новость, все остальное встречаем мы в мыслителях, как Хомяков, Ки-

реевский, отец Феодор (я напоминаю только о ближайших к нам), и видим, что оно не ведет ни к отрицанию свободы общественной, ни к отрицанию красоты в искусстве, ни к отрицанию испытующего духа в философии, а, напротив, придает только всем этим возвышенным стремлениям силу, прочность, центр. Но эти высокие основы, может быть, по сущности своей представляют собою такую высокую и острую крутизну, на которой в желаемом равновесии могли удерживаться только глубочайшие христианские мудрецы первых семи веков и весьма немногие из современных, наследовавшие от них не букву, которая мертвит, а дух, который животворит. Немногие дошли до высоты воззрения, потребной для простой и великой в простоте своей мысли о. Феодора, что для Христа человеческий разум вовсе не так ничтожен, как для нескольких поборников застоя и насильственного единства, для нескольких духовных централизаторов, которым всякие пути, уклоняющиеся от буквы, представляются *усилиями потерянными, трудами напрасными, а может быть, и погибельными.* Централизаторы, приверженцы буквы — странная ирония! — становят свой собственный разум, то есть свое личное, скованное понимание буквы, мерилом путей великой и таинственно неуследимой силы и, не зная ни ее последующих проявлений, ни ее конечных целей, произносят с высоты присвоенного себе авторитета приговор всяким путям, кроме тех, которые условлены их буквою... Вред, происходящий от такого произвольного, хотя вместе и рабски буквального указания путей, ужасен и в области мышления, и в области искусства, и в области жизни. Много ли, повторяю, найдется Хомяковых, Киреевских, отцов Феодоров? Мы были свидетелями страшного, трагического события, которое было прямым результатом воздействия страшной централизаторской теории на глубокую и впечатлительную, но неясную и тревожную натуру высокого художника Гоголя. Его сомнение в духовном значении его деятельности, его смерть... не страшный ли это урок, но не миру, который лишился в нем великого органа любви и света, а централизаторам, если б они в гордости своей были доступны каким-либо урокам? В высшей степени замечательно в его несчастной «Переписке» то письмо к какому-то изуверу-мраколюбцу, в котором поэт отстаивает значение арены, на которой посильно служил он правде, красоте и любви,— значение театра. Есть избранные, необыкновенно ясные души, которых мрак вовсе не касается, которым не

может представиться и самого вопроса о ложности и погибельности стремлений человека к правде, красоте и любви, если эти стремления суть действительно стремления. Такова была, например, ясная и светлая душа Жуковского, которого самые мистические размышления ни разу не доводили до сомнения в значении высших стремлений человеческих, который в письме своем к Гоголю боится и колеблется произнести суд даже над деятельностью германского поэта, радикально противоположною его собственному жизненному и поэтическому воззрению[13]. Но Гоголь, именно потому что был несравненно глубже Жуковского по натуре, несравненно способнее к энтузиазму и фанатизму, решительно испугался «погибельных» путей — испугался до того, что ни собственный его глубокий ум, ни внушения автора «Трех писем к Гоголю» не могли его успокоить[14]. В письме, например, к мраколюбцу он, видимо, мучительно борется с страшным для него взглядом, подозревая в то же самое время самого себя в борьбе с истиною. Тогда как дело решалось очень просто. Мраколюбец вопиял на театр по букве, а не по духу великих мудрецов и учителей, во времена которых театр уже утратил всякое серьезное значение и которых вражда была враждою серьезных и глубоко смотрящих на жизнь мыслителей против дела, потерявшего всякое живое значение и получившего значение праздной и даже развратной потехи властолюбия, сладострастия и порока. Одним словом, это была борьба духа с плотью, с мертвою, отжившею и извращенною буквою, тогда как у наших мраколюбцев стало это борьбою мертвой буквы против живой жизни.

«Маяк» хотел противодействовать *ложному* просвещению и безнравственности, но то, во имя чего он противодействовал, его собственные просвещение и нравственность были чисто его, чисто субъективные, прикованные к мертвой букве понятия. С такого рода понятиями он, чем дальше шел, тем больше и больше расходился с живою жизнью. Начавши довольно умеренно, с принципов, которые сами по себе совершенно истинны, он еще до загоскинского письма в приложениях принципов к делу обличился уже в своей полной несостоятельности. Свое собственное старческое несочувствие к явлениям жизни он счел за проведение высоких идей...

Вот с чем, между прочим, выступал он еще в 1840 году, еще до письма Загоскина.

В книге IV, обвинивши (с. 185) литературу нашу вообще в том, что ей недостает философии, религиозности, народности, уничтоживши значение Жуковского, хотя по какой-то непоследовательности искупленное, впрочем, с избытком в 1845 году обвинениями в деизме; сохранивши еще уважение к старым писателям и к Карамзину, критик доходит наконец до Пушкина:

«Что мне будет,— говорит он («Маяк», 1840, ч. IV, с. 188),— если я не обинуясь скажу, что тот, кто призван был воссоздать русскую поэзию, именно тот *уронил ее по крайней мере десятилетия на четыре* — это Пушкин. С огромным призванием быть оракулом человечества *он удовольствовался славой ювелира,* оставил нам несколько томов *чудных поэтических игрушек* и *почти* ничего бессмертного. Пожалуйста, не сердитесь! Выслушайте, я дело говорю.

Первый стих его, могучий, умный, звучный, возбудил общий восторг и удивление. Литературные старики на руках его носили, молодежь гурьбой бежала за ним, осыпая знаками удивления и восклицания. *Писать стихи ему ничего не стоило:* это была живая фабрика чудных стихов. *Слава готова — к чему ученье и труд?* И Пушкин не воспользовался всеми предоставленными ему средствами учения и просвещения, он сам намекнул об этом в своем портрете. Дух, вылившийся по духу его времени, когда господствовали библейские общества и либерализм, *два противные, неразлучные элемента* (!!!), увлекся в молодости легкомыслием, свободой, разгулом приятелей, молодежи, встретил на пути преграды, плотины — вспенился, думал было волной перекатиться через них и разлился *олицетворенной эпиграммой. Просто его захвалили до полусмерти.*

Не ищите у Пушкина философии. Он не знал ее. Природный ум или, лучше, остроумие, способное направляться во все стороны, никогда не заменит философии. *Пушкин не всегда верный слуга истине;* поэтических софизмов, парадоксов у него много. Все это скрыто под блеском и красотой стиха. Не ищите у Пушкина религиозности: его умели отвратить от нее. А без этих двух жизненных элементов не может быть жизни и в произведениях. Только в последних его произведениях мелькает что-то похожее на религиозность, и поэтому-то нельзя довольно оплакать, что Пушкин *сам не успел поправить того, что сам же испортил в молодости.*

Что касается до народности, Пушкин был бы поэт по превосходству русский, если бы по недостатку искусственного просвещения разума, особливо образования сердца и воли, развития и оживления чувства, *то есть по недостатку материалов, умственного капитала для творчества,* несмотря на значительный дар творчества от природы, был бы, говорю, Пушкин великий поэт народный, если бы по всему этому *не увлекся за Жуковским* в подражание иноземному, особливо Байрону, сходному с ним по превратностям жизни, борьбе с обществом, но который далеко превосходил Пушкина ученостью и знанием тайн человеческого духа и сердца, *чего Пушкин как не философ никогда не изучал.* Пушкин был пейзажист, Байрон — исторический живописец. Что Пушкин видел, то мастерски схватывал и верно и красиво писал, но он схватывал только внешнее в человеке и обществе. Человеческие фигуры на его пейзажах — вещь второстепенная. Не знаю, понятно ли я говорю, но больше разъяснять некогда.

Пушкин, как и Байрон, был сух, колюч, блестящ, могуч; *животворной теплоты, любви — ни в том ни в другом.* Оба они больше разрушали, чем созидали, больше отрицали, чем полагали. Удивительно ли, что все преклонилось пред ними, все увлеклось за ними? Подражатели разом поймали механизм пушкинского стиха, манеру, скорбь и вопли его гения, не туда направленного, но эти вопли приняли за разочарование, тоску, безнадежность самого Пушкина, за необходимую принадлежность всякого великого поэта. Кому не хотелось быть великим без великих дарований и трудов? И вот в современной нашей поэзии много стихов прекрасных, *есть даже лучшие, чем у самого Пушкина, но нет в них философии, ни религиозности, ни народности,* нет света, тепла, жизни, нет поэзии, а только безжизненный, красивый стихотворный труп. Надо ждать нового Пушкина. Между нынешними певцами почти ни одного нет; он еще зреет... Пушкин! Кто бы ты ни был, сознающий уже в себе его крылья, его могучесть — остановись! Не читай своих стихов приятелям, не показывай их журналистам. Не пиши теперь много, не исписывайся прежде времени; ты пока еще теперь маленький резервуар и скоро опорожнишься! Родником, кто только призван быть им, делаются в половине жизни. Сохрани же девственность и свежесть поэтических сил твоих! Изучай словом и делом философию, религию, народность. Подчини свою волю строгой феруле повинове-

ния. Спасай свое сердце от всего порочного. Разум свой просвещай истиной, чувство — внушением красот природы, откровения и искусства; но с последним будь осторожен, не увлекайся ложными образцами: изучай, сравнивай всех, но никому не подражай», и т. д.

Я не останавливаю читателей на поразительном сходстве упреков, делаемых «Маяком» Пушкину, сходстве, простирающемся до тождества самых выражений, с упреками, делаемыми поэту в наше время прогрессистами-теоретиками и обскурантами-теоретиками... Дело в том, что как «Маяк» 1840 года, так и теоретики наших дней — равно теоретики, равно приступают к жизни с готовыми мерками и поневоле становятся к ней и к отражению ее, литературе, в отношение чисто отрицательное.

Я нарочно беру теории «Маяка» в первую его эпоху — в ту эпоху, когда они еще не глядят с одной стороны на одиннадцатую версту[15], как «Маяк» 1844 и 1845 годов, и не отвращают еще от себя гебертизмом «Домашней беседы». От приводимых мною мест далеко еще до *удивительных* статей о Пушкине г. Мартынова, до обвинения всех писателей наших в деизме и пантеизме, до сближения литературы с периодом энциклопедистов. Но все эти последующие «прелести», принадлежащие к области одиннадцатой версты или «Домашней беседы», заключаются уже, как бы в зерне, в первоначальных критических статьях «Маяка».

Что они не заключаются, как в зерне, в тех принципах, которых «Маяк» хвалился быть представителем, на это лучшим доказательством будет развернуть любую из статей Хомякова, Киреевского или отца Феодора...

Мрак был последствием чисто субъективной теории издателей и примеси ее к принципам. Примесь эта тем была вреднее, чем серьезнее были принципы, ибо тем более вводила в искушение. Самое славянофильство из уважения к принципам не разделилось явно, резко с «Маяком» не только сначала, но даже и впоследствии. Позволяя себе иногда отметить фальшивый тон в сочинениях г. Муравьева[16], оно как будто не смело вступить в открытую борьбу с теориями г. Бурачка, ибо по странному ослеплению считало так же, как «Маяк» и его адепты, своим родоначальником Шишкова...

«Маяк» был чистым органом шишковизма или петербургского славянофильства. Отличительным свойством этого направления было отрицательное отношение к всему со-

временному, стремление насильственно удержать старое — одним словом, не консерватизм, а чистый застой. Застой этот, старчески бессильный, призывает к себе на помощь принципы весьма важные и существенные, но и самые принципы, профанируемые с самого начала приложением на защиту застойной тины, постепенно профанировались все более и более и дошли наконец до гебертизма «Домашней беседы».

Да и не могло быть иначе. Вот как с самого же начала глядел «Маяк» на современность и ее орган — литературу.

«Ежели,— говорит в той же статье критик,— образцы поэзии, с одной стороны, неверно направленные, а с другой — превратно, поверхностно понятые и исключенные, *прямо вели к упадку нашу поэзию,* то теории, учения, суждения о поэзии, окончившиеся *отрицанием всяких правил и законов,* окончательно довершили упадок всей литературы и довели ее *до нынешнего разжиженного состояния*» («Маяк», 1840, т. IV, с. 190).

«Маяк» предполагал литературу в упадке и только что на первый раз приличия ради не жаловался с адмиралом Шишковым на то, что молокососы осмеливаются судить о Хераскове, и серьезные, существенные принципы заставлял служить таким вздорным преданиям, как Бургиева «Реторика» [17], забвение которой считал отрицанием *«всяких правил и законов»* и, как вся наша высокоторжественная литература XVIII века, в уклонении от которой он видел *нынешнее разжиженное состояние* литературы. Великие и серьезные принципы брались литературными Фамусовыми только напрокат, только на защиту дорогой им эпохи «выдуманных» сочинений. «Маяк» с самого же начала вопиет на то, что *«целью* всех изящных произведений поставили единственно *удовлетворение эстетическому вкусу,* не подчиняя их никаким другим условиям». Под другими условиями разумелись, конечно, известные, китайски определенные нравственные понятия. А как только какая бы то ни было теория, не только теория застоя, но положительно какая бы то ни было, хотя бы теория самого крайнего прогресса, начнет приступать к жизни и ее органу — искусству с какими-либо *своими* требованиями, а не с теми, которые в них заключаются, то есть не с эстетически жизненными, так она тотчас же станет к знаменательнейшим явлениям искусства и жизни в то отрицательное отношение, в котором пуритане, например, находились к Шекспиру, а наши теоретики раз-

ных сортов к Пушкину, все от г. Бурачка до г. Дудышкина, от г.—бова до г. Аскоченского и г. Гымалэ[18].

Теория же застоя, разумеется, не остановится да и не может остановиться ни перед какими безобразиями. От признания эстетических требований «Маяк» ведет все бедствия, постигшие несчастную российскую словесность.

«Отсюда,— говорит критик (ibidem),— все пороки, резни, оргии, преступничество, каторжники, цыгане, разбойники, пираты, контрабандисты, жиды, шулеры, все мерзости человечества поступили в число материалов для изящных произведений. Все наши литераторы поголовно *не изучали философии научным образом* *, всесторонне, а приняли на слова этот и другие германские эстетические законы из третьих или четвертых рук как символ литературной веры *и проявляли эти теории словом и делом, учением и образцами»*.

Какими образцами проявлял «Маяк» свои теории, открывается уже из этой же самой статьи. Образцами являются Булгарин в своих романах и повестях, Греч в своей «Черной женщине», Степанов в «Постоялом дворе»[19] и в особенности г. Башуцкий[20] — последний в особенности, ибо первые признаются образцами далеко не совершенными.

Итак, вот какими шаткими опорами должен был «Маяк» подкреплять свои теории в действительности. Действительность же вся, кроме «Маяка», эти опоры отвергала.

К тому, в чем действительность видела руководящее выражение своих сил, к настоящей, не выдуманной литературе, «Маяк» сразу же стал в отрицательное, укорительное и обличительное отношение. В особенности замечательно ясно высказался весь взгляд «Маяка» в той же самой IV части в разборе «Героя нашего времени» Лермонтова — разборе, замечательном и основными мыслями и даже самыми формами, которые глядят уже на одиннадцатую версту и приближаются к достолюбезным формам «Домашней беседы». Разбор этот позволяю себе привести с большою подробностью.

Он начинается разговором в гостиной. В гостиной потому, что неловко бы было по-старому, по простодушной ма-

* Далась же эта несчастная философия (разумеется, по Баумейстеру, как реторика по Бургию) — и далась не только литературным Фамусовым, а людям повыше. Попрекнул же недавно Белинского незнанием философии (тоже явно незнанием по Баумейстеру, или по *Бавмейстеру)* человек во многом передовой, г. Погодин. Эти упреки нечто вроде застарелой болезни. *(Примеч. Ап. Григорьева.)*

нере «Вестника Европы» потчевать публику разговором между просвирней, дьячком и корректором типографии[21]. «Маяк» покоряется условиям времени.

«— Вы читали, сударыня, «Героя», как вам кажется?

— Ах, бесподобная вещь! По-русски ничего еще не было подобного... так это все живо, мило, ново... слог такой легкий, интерес, так и заманивает.

— А вам, сударыня?

— Я не видала как прочла; и так жаль было, что скоро кончилось,— зачем только две, а не двадцать частей.

— А вам, сударыня?

— Читается... ну прелесть! Из рук не хочется выпустить. Вот если бы все так писали по-русски, мы не стали бы читать ни одного романа французского.

— Ну а вы, Ив. Ив., что скажете?

— А мне кажется, что появление «Героя нашего времени» и такой прием ему *всего разительнее доказывает упадок нашей литературы и вкуса читателей.*

Все (в голос). Ах! да как это можно?.. Ах, кто этак варварски судит! Ах! Это просто зависть!.. Ах! Вот как убивают таланты... Ах! Помилуйте, Иван Иваныч!

Я. Mesdames, messieurs, чем так спорить да шуметь, не лучше ли теперь же развинтить всю книгу, пересмотреть все ее пружины, подставки, винтики, части, обсудить и тогда...

Они. Пересмотреть, обсудить... *настоящий мужчина* кто рассуждает, когда надо просто наслаждаться? «Герой» — истинное наслаждение, душечка, как мил! Ужасть как мил!

Я. Как вам угодно, mesdames, я хоть для себя это сделаю, пока вы наслаждаетесь...» («Маяк», ч. IV, с. 210).

Вооружаться на дурной тон этого приступа нечего. У Никодима Надоумки в «Вестнике Европы» тон еще хуже, но у него промежду грубых семинарских выходок временами есть дело. Приступ «Маяка» я привожу вовсе не для глумления над его претензиями на светскость. Из этого приступа видно, что «Маяк» понимал, с каким важным для общества литературным явлением он имеет дело, хотел сказать им, как отозвалось в обществе создание Лермонтова, как оно возбудило интерес даже в том, в ком ничто интереса не возбуждает, кого Гоголь впоследствии не церемонясь называл «пустыми светскими башками».

«Я в самой вещи развинтил «Героя»,— продолжает после *игривого* приступа критик,— и вот что нашел: внешнее построение романа хорошо, слог хорош; содержание *романти-*

ческое по превосходству, то есть *ложное в основании;* гармонии между причинами, явлениями, следствиями и целью ни малейшей, то есть *внутреннее построение романа никуда не годится,* идея ложная, направление кривое».

Вот что называется истинная отделка à la Собакевич! Но слушайте далее:

«Оболочка светского человека схвачена довольно хорошо, черты духа и сердца человеческого обезображены до нелепости. Весь роман — эпиграмма, составленная из беспрерывных софизмов, *так что философии, религиозности, русской народности и следов нет.* Всего этого слишком достаточно, чтоб угодить вкусу героев нашего времени, но в то же время для человека здравомыслящего, то есть *для профана в современном героизме,* слишком неотрадно; от души жалеешь, зачем Печорин, настоящий автор книги, так во зло употребил прекрасные свои дарования единственно из-за грошовой подачки — похвалы людей, зевающих от пустоты головной, душевной и сердечной. Жаль, что он умер и на могиле поставил себе памятник «легкого чтения», похожий на гроб повапленный: снаружи красив, блестит мишурой, а внутри гниль и смрад.

Кто же вскрывает гробы?

Правда, не следовало бы, но для медико-литературного следствия это необходимо.

Вот содержание гроба: герой нашего времени *за отличие* сослан на Кавказ, в одну из заполошных крепостей. Он является коменданту крепости штабс-капитану Максиму Максимовичу. Максим Максимыч — герой прошлых времен, простой, добросердечный, чуть-чуть грамотный, слуга царю и людям на жизнь и смерть; нынче многие Максимы Максимычи переродились в «героев нашего времени». Кой-где в отставке по хуторам и на Кавказе по крепостям уцелели их отрывки. Здесь Максим Максимыч весь целиком, живой и был бы единственным отрадным лицом во всей книге, если б живописец для большего успеха своего «героя» *не вздумал оттенить добряка штабс-капитана отливом d'un bon homme, смешного чудака.* Таковы уже законы легкого чтения — *в самом добре надо находить только смешное, иначе будет сухо и скучно.* Зато как мил и как велик герой, стоя рядом с Максимом Максимычем, который принял его в свою пустыню как друга, ласкал как брата, ухаживал за ним как отец, а тот?.. Тому все это было смешно, несносно... Только что не наделял он Максима Максимыча за любовь

его щелчками по носу... *жаль, автор не воспользовался этим для полноты трескучих эффектов.*

«Герой», настоящий герой! *В дождик, в холод, целый день на охоте, все иззябнут и устанут, а ему ничего. А в другой раз, в комнате, ветер пахнет, уверяет, что простудился; ставнем стукнет, он вздрогнет и побледнеет, а на кабана ходил один на один»*.

Затем критик в насмешливом тоне рассказывает историю похищения Бэлы, охлаждения к ней Печорина и ее смерти. Замечательно, что на слова Печорина «глупец я или злодей, не знаю» критик отвечает так, совершенно уже во вкусе и в тоне г. Аскоченского:

«А я так знаю, следовало бы отвечать Максиму Максимычу, ты и то и другое, и глуп как дерево при всей остроте твоей и зол как голодный волк! И если ты не хотел отдать за нее мимолетной прихоти, то жизни и подавно не отдашь. Но автор не велел ему так отвечать, а герой знай себе мелет героический вздор на тот же лад несколько страниц и кончил — *скукою»*.

В таком же тоне продолжает критик передавать и дальнейшее содержание романа. «Отделавши» первый рассказ, он замечает:

«*Итого:* воровство, грабеж, пьянство (??), похищение и обольщение девушки, два убийства, презрение ко всему святому, одеревенелость, парадоксы, софизмы, зверство духовное и телесное. Все это элементы первого акта похождений героя! В самом деле, ужасть как должно читаться, так легко, утешительно! И все так мило, совершенно во вкусе образованного общества, особливо нежного пола! И так натурально! Живая натура!

Этим я не хочу сказать, будто грешные, грязные и порочные вещицы человеческие надо вовсе исключить из числа материалов и колеров изящной словесности и убаюкивать читателя одними добродетельными, светлыми, высокими, чистыми, которые так же редки в падшем человечестве, нет, я хочу только, чтоб все колера картины человеческого сердца были с подлинным верны, с темной и с светлой стороны, чтоб читателей не водили в кабинет идеальных чудовищ, нарочно подобранных, чтобы картина грязной стороны к чему-нибудь служила, а не вредила и (курсивом в подлиннике) *чтобы автор не клеветал на целое поколение людей, выдавая чудовище, а не человека представителем этого поколения»*.

Здесь не место защищать Лермонтова от нелепых обвинений в апофеозе порока, обвинений, которые сам поэт как будто предвидел в своем многодумном предисловии ко второму изданию романа. Пойдемте дальше за критиком.

Рассказавши по-своему равнодушную встречу Печорина с Максимом Максимычем, он удивительнейшим образом передает рассказ «Тамань». Передача эта как будто похищена из неувядаемых лавров г. Аскоченского. Слушайте:

«Второе похождение героя случилось в Тамани. Городишко мерзкий, никто не пускал героя на квартиру. Варвары, невежи! Не пускать к себе героя наших времен! То ли дело образованный и просвещенный класс! Не только все будуары ему настежь: живи и *спи* сколько хочешь, но и сами *спят с ним* сладко и пресладко! Едва нашлась в Тамани честная семья на краю города, на берегу моря: глухая старуха, слепой сын и хорошенькая дочка; то были контрабандисты, *герои, достойные героя наших времен.* В первую же ночь герой подметил, что старушка не глуха, слепой не слеп *и дочка — лихая девка.* Он как-то стал присматриваться на красотку, намекнул ей, что он заметил их промысел. Девушка-героиня и в лице не изменилась, прикинулась влюбленною, обняла, поцеловала героя, назначила ночью свидание на берегу, герой заткнул пистолет за пояс и пошел. Девушка ждала его, посадила в лодку, оттолкнулась, лодка поплыла, героиня обняла героя нежно-сладко, пистолет бух в воду. Герой смекнул дело. *Девка на героя,* так и тащит его в воду. Герой борется, лодка накренилась. *Девка — его, он — девку:* кончилось тем, что, как следует, герой победил героиню, сбросил ее в воду, та скрылась в волнах».

Вы видите, что критик не брезгает никаким тоном для проведения своего взгляда в толпу, как и вообще теория мрака блистательно доказывает и в наши дни отсутствие брезгливости в лице своих адептов гг. Аскоченского, Култинского, Баркова (не известного переводчика академии, а одного из сочинителей брошюр о современных идеях, представляющего, так сказать, *очистительную* индийскую аватару прежнего). Непонимание поэзии рассказа «Тамань» тут явно намеренное. Столь же явно намеренное и непонимание психологических задач поэта. С софизмами Печорина критик спорит, придает им нарочно значение *убеждений* времени и заключает свои рассуждения так:

«Нельзя лучше придумать эпитафии на могилы всех героев нашего времени! Софизм на софизме, ложь на лжи,

нелепость на нелепости, как сами они. Между тем здесь мотив всего романа, именно эта тема развита в нем в лицах и словах. Психологические несообразности на каждом шагу перенизаны мышлением неистовой словесности. Короче, эта книга идеал геогностический. Она должна иметь огромный успех! Все действующие лица, кроме Максима Максимыча с его отливом *ridicule' я* *,— на подбор удивительные герои и при оптическом разнообразии все отлиты в одну форму самого автора Печорина, генерал-героя, и замаскированы, кто в юбку, кто в шинель, а присмотритесь, все на одно лицо и все *казарменные прапорщики, не перебесившиеся. Добрый пучок розог, и все бы рукой сняло!* Ну, да впрочем, это все вымышленное самим Печориным для «вящего эффекта»: *в натуре этакие бесчувственные, бессовестные люди невозможны.* Ванька Каин, и тот, бывало, зарежет человека и мучится совестью, а у этих господ и госпож совести будто вовсе не бывало. Много есть эгоистов, негодяев, которые перед людьми кажутся, будто для них нет ничего святого, *но в душе, в своем журнале они совсем другое чувствуют и пишут. А тут герой точно доска, к доске прибита мыслительная машинка; машинка вертится по ветру, а внутри ничего не отдается, ни разум, ни чувство, ни совесть. Это психологически невозможно»*.

Положим, что и так, то есть допустим, что критику факт, действительно странный и уродливый, кажется психологическою невозможностью, да ведь именно поэтому-то он и должен был посерьезнее в него вглядеться. Но дело в том, что критик намеренно принял его за психологическую невозможность, намеренно относится к нему легко, намеренно искажает его, где только может.

Ведь критик «Маяка» явным образом — человек умный и по-своему проницательный, ведь он явным образом нарочно, юродства ради вдается в тон гг. Баркова старшего и Баркова младшего. Ведь его воззрения повторятся со временем и в воплях славянофильства, настоящего московского славянофильства, против «гнилых» людей, и в негодовании г.—бова на обломовцев[22], и в жизненном взгляде таких абсолютных реалистов, как Писемский. Ведь некоторые выражения и мысли в местах, мною приведенных,— если забыть только неприличный тон,— имеют много общего с вы-

* Смешного *(франц.)*.

ражениями и мыслями ненавистников «гнилых», «тронутых тлетворной цивилизацией» людей, гонителей обломовцев, реалистов, которым Печорин не может ничем иным казаться, как неперебесившимся юношей, даже аналитиков, как Толстой, которым в натуре такие личности должны казаться невозможными. Одним словом, во взгляде этом есть своя доля правды, и эта доля правды выступала впоследствии и в живых типах литературных и в энергических доктринах...

Странное дело, что доктрины, столь по-видимому различные, как доктрина «Маяка», доктрина славянофильства и доктрина гг. Чернышевского и — бова, мирятся у нас на одном — на вражде или равнодушии к Пушкину, на отрицании значения типа лермонтовского. Еще, может быть, страннее то, что, отрицая истинность лермонтовского типа, все доктрины самому Лермонтову придают значение более важное, чем Пушкину.

Критик «Маяка» понимал, разбирая Лермонтова, с какою силою он имеет дело. Эту силу и свое понимание принес он в жертву теории, доктрине мрака. Пушкина он явно не понимал, но Лермонтова понимал несомненно. Место в приведенном мною отрывке о Пушкине, где он обращается к «новому» Пушкину, едва ли прямо не относится к Лермонтову. Так по крайней мере можно заключить из статьи о стихотворениях Лермонтова в XII книжке «Маяка» того же 1840 года. Статья эта написана в форме письма к поэту и заслуживает подробного разбора. Человек умный и понимающий, человек честный, видимо борется в ней с фанатиком мрачной доктрины, и фанатик — увы! — одерживает победу над умным и честным по натуре человеком. Несмотря на поучительный и назидательный тон статьи, в ней слышно сердце, которому идолослужение теории, может быть, многого стоило. Это не наглость «Домашней беседы», хотя после такой победы доктрины наглость «Домашней беседы» является прямым логическим последствием взгляда «Маяка».

Статья начинается с выходки против *я* и его господства в нашем веке — выходки, которая была бы и разумна и правильна, если бы не была так голо-отрицательна, если б она оставляла этому *я* его законное существование и если б положение, что преобладание *я* убило повсеместно поэзию, не убивалось само таким громадным фактом жизни, как Байрон, и такими многознаменательными фактами ее же, этой не поддающейся определениям жизни, как Лермонтов

и Гейне. Кончивши свою диатрибу против *я*, критик прямо переходит к Лермонтову.

«Перед нами («Маяк», 1840, кн. XII, с. 122) стихотворения М. Ю. Лермонтова. Это замечательный стихотворец, очень и очень не последний, может быть, первый из нынешних стихотворцев. *Стих славный, стальной, он и гнется, и упруг, и звучит, и блестит отражением мысли...»*.

Не правда ли, что, несмотря на старческий тон начальных слов, стих Лермонтова определен превосходно, точно как бы Белинским, и — заметьте! — тогда, когда г. Шевырев доказывал, что стих у Лермонтова еще не сложился, еще подражательный, разбирал недосмотры и придирался к грамматическим ошибкам[23]. Особенность, *сталь* лермонтовского стиха поняли сразу только Белинский и — credite posteri! * — г. Бурачек. Последний идет даже в крайность:

«Но отличительное достоинство этого стиха, *которым он едва ли не превосходит все русские стихи:* в нем столько слов, сколько нужно их для полного и ясного выражения мысли. Стихотворец, кажется, и не думает о рифме, не разжижает для полного счета стоп своего стиха вставными ненужными словами. Ежели совершенный стих должен в чтении сохранять всю естественность и свободу прозы, а это действительно так, то стих Лермонтова очень близок к совершенству...»

Критик по глубокой, инстинктивной вражде всякого теоретика bien né ** к Пушкину умалчивает о пушкинском стихе, к которому естественность, свобода и отсутствие ненужных вставок относятся несравненно в большей степени, чем к лермонтовскому, но вслед же за этим удивительно метко и точно говорит об особенности лермонтовского стиха сравнительно с стихами других поэтов.

«Другое достоинство этого стиха — чистота, скупость на риторические орнаменты, даже иногда бедность их. Он совершенно противоположен стиху Бенедиктова, увешанному метафорическими серьгами, браслетами, фероньерками, где брильянтовыми, *а где, и большею частью, стразовыми,* оттого что в них иногда за неимением мысли, могущей играть и отражаться в тропических гранях стиха, *«вода», простая стеклянная вода!* Стих Бенедиктова — девочка: сформируется, довоспитается, образуется — будет хорошенькая. Стих

* Верьте, потомки! *(латин.).*

** С добрыми задатками, подлинного *(франц.).*

Лермонтова — мальчик, рослый, плечистый, себе на уме. Редко он резвится, *еще реже он играет теми миленькими пустячками, в которых многие находят поэзию поэзии»*.

Да! Такое трезвое и даже тонкое понимание хоть бы Белинскому так впору, особенно, повторяю опять, в ту эпоху, когда г. Шевырев млел в пифическом восторге перед Бенедиктовым и отыскивал грамматические ошибки в Лермонтове. Даже камешек, бросаемый в огород Пушкина, в грациозность его поэзии, брошен во имя такого взгляда, с которым можно спорить насчет его суровых требований, но который можно уважать.

«А когда так,— спрашивает вслед затем критик,— то чего ж еще требовать? Россия может гордиться отличным поэтом?

«Впредь утро похвалю, как вечер уж наступит!» *Одного захвалили наповал,* побережем хоть тех, которые целы еще. Послушайте, умный поэт! Пока стихи ваши были в вашей портфели, они были неприкосновенны для критики. Вы их пустили в свет, неугодно ли вам стать поодаль и вместе с нами посмотреть на них глазом постороннего. Это, право, стоит труда.

Стих мы видели; сохраните его навсегда таким, и на первой же выставке покажем его всей Европе. Теперь посмотрите, что в этом стихе содержится: его *мысль, содержание,* его душу».

Прежде всего критик обращает внимание на пьесу «Журналист, читатель и писатель». При первых же строчках этого стихотворения, то есть при словах журналиста, он, старчески верующий, что все зло нашей литературы происходит от захваления журналистами и приятелями (это целая общая песня с покойным Булгариным), делает следующее замечание:

«Видите, всему злу причина — эти журналисты. Вместо того чтоб от поэтов требовать изобретения прекрасной действительности, истины, неразлучной с добром и красотой, они требуют от них сонных грез, *мечт* (курсивом в оригинале) да еще и называют эти призраки божественными. Должно быть, у них другой лексикон вещей и слов. Не послушайся поэт — журналисты не напечатают стихов, не дадут колоссальной репутации; а не напечатают — нечего будет собирать и издавать в свет».

Насколько это несправедливо вообще, и в особенности у нас, в нашей литературе, в которой то и дело что помимо

критики и журналов возникают литературные репутации поэтов, как, например, Полонский и Мей, и зачастую также холодно принимаются увенчанные журнальными лаврами репутации, нечего, кажется, и спорить. У критика «Маяка» это просто его idée fixe *, такая же по отношению к Пушкину, как у Булгарина по отношению к Гоголю.

Закончивши первоначальную выписку строфою поэмы, начинающейся вопросом: «о чем писать?» — критик говорит:

«Вы сущую правду сказали, умный поэт; *вам «не о чем писать», а всё журналисты виноваты!* Бегайте их! Не будь ежемесячной повинности, оброка *поставки стихов к сроку,* вы бы, может быть, добровольно написали целую поэму, а из-под неволи: «пиши, давай стихов!» да еще стихов по нашей теории, чтоб были *могучие, раздирательные* (курсив в оригинале), без всякой цели, а пуще всего — непременно в честь и славу *я,* которое терпеть не может «нравственных сентенций», «нравоучений», или, что одно и то же по новейшему толкованию, «китайского духа». Да ко всему этому чтоб были еще и новенькие, с новою оригинальною мыслью. *Ничто не ново под луною!* (Курсив в оригинале.) Данные все те же от создания мира, где же набраться новенького? Поневоле бросишься в свое *я,* оно теперь гигантски шагает, молодеет, новеет, свобода у него полная; софизмы, призраки, все, что идет наперекор всему, признанному за истинное здравым смыслом всего человечества, одним словом, полный простор: пиши, что душе угодно, только бы не совпадало с тем, о чем прежде писали, и будет оригинально».

Здесь опять выступает намеренное непонимание; все капризное, больное настройство поэта принимается за чистую монету, и когда поэт кончает свою желчную и грустную тираду опять тем же вопросом: *о чем писать?* — критик хватается за этот вопрос, и нет меры его торжеству над современностью.

«Итак, поэт,— говорит он,— вам не о чем писать? Вы это говорите *не шутя, настойчиво, повторяете не раз.* Итак, вы делали ваши поиски в мрачной стране *я* и за пределами этого мрака ничего более не видите? Ежели это так, то я согласен, что вам не о чем писать: вы точно ничего не видите, потому именно, что сидите упорно в потемках *я;* это ужасное

* Навязчивая идея *(франц.).*

я не вам чета людей слепило. Но кто же вам дал право думать, что если вы не видите, то уж ничего и нет? За страною мрака есть страна света, зачем вы туда нейдете? Там, во свете и при свете вы увидите чудные тайны мироздания, устроенного по чертежу добра, истины и красоты».

Несколько страниц ратует критик таким образом против *я,* привязывается к «Думе», чтобы побранить наше поколение, намеренно принимает случайный поэтический момент «И скучно, и грустно...» за убеждение поэта и его поколения... Все эти воззрения выражены, впрочем, серьезно и с полным уважением к таланту автора. «Вопиющего» в них нет ничего, многое из этого сказано было впоследствии и реализмом и разными доктринами; борьба против *я* обнаружилась впоследствии при появлении бледного сколка с «Героя нашего времени» — «Тамарина»[24] и нашла себе отголосок в массе. Чуть было даже борьба эта не перешла за пределы доктрин. Во всяком случае, то, что говорил «Маяк», повторялось.

Но это вовсе не торжество идеи «Маяка», а торжество тех начал, которые он выставлял на защиту своей идеи.

Идея же была чистый шишковизм, шишковизм, который совершенно подавил даже и такой прямой и честный ум, как ум критика «Маяка». Странное дело! Можно ли узнать верного и тонкого ценителя лермонтовского стиха в следующей оценке, а оценка эта очень знаменательна. Дело идет об одном из превосходнейших произведений Лермонтова, о «Бородине».

«Прекрасная вещь у вас, поэт, «Бородино»,— говорит критик.— Но «Бородино» такая колоссальная поэма, *что простому усачу даже не понять колоссальных ее элементов. Об этой вещи надо писать огневым пером Ф. Н. Глинки.* Вы сделали большую ошибку, что не взяли труда на себя, а поручили усачу. Это произведение было бы в тысячу крат выше и «Песни про царя Ивана Васильевича» и «Мцыри» — двух серьезных поэм, где вы вполне показали себя» и проч.

Что это такое? — спрашиваете вы себя с невольным удивлением. Глубокая и тонкая оценка лермонтовского стиха, серьезность мысли и доктрины хотя односторонней в борьбе с *я* и вместе с тем привязанность к ходульности... Лермонтов и Ф. Н. Глинка, правда поэзии или поэзия правды, и смешная восторженность, сталь и шумиха! Логическая речь мужа превращается вдруг в старческую болтовню; человек, способный понимать значение Лермонтова,

требует вдруг от поэзии того, над чем уже и Дмитриев насмеялся, требует, чтобы были

...и Феб, и райски крины,

требует того, чего

Нехитрому уму не выдумать и ввек [25]...

Еще знаменательнее место о «Песни про царя Ивана Васильевича». Критик, по-видимому, понявший всю красоту и силу поэмы, вдруг, выписавши удивительное место о казни Степана Калашникова, замечает, что «такие страницы, сказал Сегюр, недостойны даже истории, не только поэзии»... как будто бы кому-нибудь нужно еще принимать к сведению, что сказал Сегюр [26], относит «подобные сцены кровавого, бурного молодечества» к неистовствам словесности, с иронией потом называет Наполеона «молодцом из молодцов», с замечательною тупостью порицает «Три пальмы» за то, что караван срубил и сжег единственные три благодетельные пальмы в песчаной пустыне, закрывавшие колодец с водой, а «Дары Терека» за то, что тут есть два утопленника. Изумительно!

Критик переходит, наконец, к «Мцыри». Выписавши стихи:

Однажды русский генерал
Из гор к Тифлису подъезжал;
Ребенка пленного он вез.
Тот занемог, не перенес
Трудов далекого пути:
Он был, казалось, лет шести;
Как серна гор, пуглив и дик,
И *слаб* и гибок, как тростник.
Но в нем мучительный *недуг*
Развил тогда *могучий* дух
Его отцов —

он начинает новую диатрибу уже не против *я,* а против зверства, как будто апофеозу зверства хотел представить поэт в своем «Мцыри»!

«Надоел этот *могучий* дух! Воспевания о нем поэтов и мудрования о нем философов удивительно жалки и приторны. Что такое могучий дух? Это *дикие движения человека, не вышедшего еще из состояния животного, в котором «я» свирепствует необузданно».*

Другими словами, могучий дух — неукротимая страстность, и с нею-то, не только с неукротимою страстностью, но

вообще с страстностью, борется доктрина «Маяка» — доктрина крайне односторонняя, проведение которой в жизни удовлетворило бы разве только идеалу скопческих сект. А добрый и умный старик Крылов, который умен и не в одних баснях, прекрасно сказал в своем послании о пользе страстей, что

Они ведут науки к совершенству,
Глупца ко злу, философа к блаженству.
Хорош сей мир, хорош; но без страстей
Он кораблю б был равен без снастей.

«Могучий дух *в медведе, барсе, василиске, Ваньке Каине, Картуше, Робеспьере, Пугачеве, в диком горце, в Александре Македонском, в Цесаре, в Наполеоне* — один и тот же род; дикая, необузданная воля, естественная в звере, преступная в человеке, тем более преступная, чем он просвещеннее...».

Вот оно, слово разгадки! Ванька Каин — явление совершенно однородное с Наполеоном и Александром Македонским, ибо тот и другой однородны с барсом, медведем, василиском!

Письмо благодушного М. Н. Загоскина, помещенное в IV книжке, наконец-таки принесло свой плод в XII!..

С этого момента взгляды «Маяка» естественно перестают уже подлежать серьезному спору и серьезному обсуждению...

III

«Мы редко оставались наедине,— так повествует герой одного из загоскинских романов о начале недозволенной и законо-преступной страсти к жене приятеля,— а когда это случалось, то говорили о нашей дружбе, о счастии двух душ, которые понимают друг друга, читали вместе «Новую Элоизу», «Вертера», Августа Лафонтена. Закамской отгадал: мы трогались, плакали, раза три принимались перечитывать «Бедную Лизу», «Наталью, боярскую дочь» и «Остров Борнгольм», но, что более всего нравилось Надине, что мы знали оба почти наизусть, так это небольшой драматический отрывок «Софья», *особенно замечательный по своему необычайному сходству с сочинениями французских романистов нашего времени. Читая его, мы, так сказать, предвкушали наслаждение, которое доставляет нам теперь молодая*

французская словесность. Этот литературный грех великого писателя, едва начавшего свое блестящее поприще, не помещен в полном собрании его сочинений, и, быть может, многие из моих читателей не имеют о нем никакого понятия...» («Искуситель», сочин. М. Загоскина. Москва, 1854, третье издание, ч. III, с. 54).

Позволяю себе и я напомнить современным моим читателям, по крайней мере большинству из них, что этот грех принадлежит Карамзину. В Смирдинском издании полного собрания сочинений русских авторов они найдут его в сочинениях Карамзина (т. III, с. 283). В литературном смысле это действительно грех — грех, который в наше время не может быть прочитан без смеха, более даже, чем «Бедная Лиза», «Наталья, боярская дочь», «Остров Борнгольм» (наименее, впрочем, смешной из этих рассказов, не лишенный даже некоторого жиденького, но сумрачного колорита). Загоскин или герой его романа очень смешно и даже остроумно, хотя не везде верно передают всю нелепость содержания этого драматического отрывка:

«Вот в чем дело: Софья, молодая и прекрасная женщина, *точь-в-точь одна из героинь Бальзака или Евгения Сю,* вышла замуж по собственной своей воле за г. Доброва, шестидесятилетнего старика, такого же самоподательного и услужливого мужа, *каков мсье Жак в романе известного Жоржа Занда, или, лучше сказать, благочестивой г-жи Дюдеван.* У этого Доброва, бог весть почему, живет какой-то француз Летьень; он соблазняет Софью. Софья решается сказать об этом своему мужу и просит у него позволения уехать с своим любовником в брянские леса. Старый муж удивляется, не верит; но Софья объявляет ему, что она уже три года в интриге с французом и что сын, которого Добров называет своим, не его, а *ее* сын. Старик начинает кричать, шуметь, предает ее проклятию; с ним делается дурно; потом он приходит в себя, плачет, импровизирует ужасные монологи, просит у жены прощенья, становится перед ней на колени. *Но Софья женщина с характером:* она говорит пречувствительные речи и все-таки не хочет с ним остаться и просит позволения уехать с французом. Наконец, великодушный *муж соглашается,* закладывают карету, и добродетельная супруга отправляется с мсье Летьень в брянские леса».

До́лжно заметить, что здесь наш добрый романист пересолил. Какой бы ни был нравственный либерал Карамзин в свою эпоху, и все-таки он не дошел еще до теории добро-

вольного соглашения, так «блистательно» выдвинутой в наши дни автором «Подводного камня»[27]. Вы думаете, читатель, что «Подводный камень» — вещь новая? Разуверьтесь! Еще Карамзин задавался этою мыслью. Но у него, как у человека более свежего, менее зараженного теорией, Добров вовсе не с миром отпускает от себя свою Софью. Когда она, прощаясь с ним, бросается к ногам его и рыдая говорит: «В последний раз прошу тебя, забудь меня! В последний раз...» — Добров вырывается и, раздражительно говоря: «Желаю вам всякого добра», уходит в кабинет. Софья бросается к дверям, но он запирает их. Карамзин еще был не теоретик, он только поставил вопрос, а не решил его, как г. Авдеев, который опередил куда уж его, но даже автора великого психологического романа «Кто виноват?», потому г. Авдеев — молодец, «молодец из молодцов», выражаясь слогом г. Бурачка.

«*Все это,*— продолжает рассказчик,— как изволите видеть, *очень натурально,* но конец еще лучше. Жить вечно в лесу вовсе не забавно. Француз начинает скучать и от нечего делать волочится за Парашею, горничной девушкою Софьи. Барыня замечает, ревнует, француз крадет у нее десять тысяч рублей и уговаривает Парашу бежать с ним в Москву. Софья их подслушивает, кидается на француза, режет его ножом, потом сходит с ума, бегает по лесу, разговаривает с *бурными ветрами* и кричит: «Моря, пролейтесь!» Подлинно сумасшедшая! Ну какие моря в брянских лесах? К концу довольно длинного монолога, который напоминает сначала Шекспирова «Царя Лира», а под конец его же «Макбета», Софья подбегает к реке, кричит: «Вода, вода!», бросается с берега и тонет...».

Все это так, все это рассказано уморительно верно, но не литературную нелепость юношеской попытки Карамзина казнит здесь добродушнейший и талантливейший из шишковистов, а «безнравственность» его содержания и вредное ее влияние. Вы удивляетесь, конечно, что же нашел он тут безнравственного и какое вредное влияние могло от «Софьи» происходить?.. А вот послушайте:

«Однажды,— рассказывает герой,— это было уже зимою, часу в девятом вечера, я заехал к Днепровским. Мужа не было дома: несмотря на ужасную вьюгу и мороз, он отправился в английский клуб. Надина была одна. Она сидела задумавшись перед столиком, на котором лежала разогнутая книга; мне показалось, что глаза у нее заплаканы.

— Что с вами?..— спросил я.— Вы что-то расстроены?

— Так, ничего! — отвечала Надина: — я читала...

— «Софью»?.. — сказал я, заглянув в книгу.

— Да. Странное дело, я знаю наизусть эти прелестные сцены и всякий раз читаю их с новым наслаждением.

— Чему ж вы удивляетесь? Одно посредственное теряет вместе с новостью свое главное достоинство; но то, что истинно превосходно...

— Поверите ли? — продолжала Надина.— Мой муж, которого я уговорила прочесть этот драматический отрывок, говорит, что в нем нет ничего драматического; что пошлый злодей Летьень походит на самого обыкновенного французского парикмахера; что Софья гадка; что муж ее *вовсе не жалок, а смешон и очень глуп!* Боже мой! До какой степени может человек иссушить свое сердце! То, что извлекает невольные слезы, потрясает душу нашу, кажется ему и пошлым и смешным! Я уважаю Алексея Семеновича: он очень добрый человек и любит меня столько, сколько может любить; но согласитесь, Александр Михайлович, такое отсутствие всякой чувствительности в человеке, с которым я должна провести всю жизнь мою, ужасно!»

Никому, конечно, в наше время при чтении «Софьи» Карамзина не придет в голову мысль о том, что это произведение для нравственности вредное. «Софья» — просто плохая вещь, и потому, конечно, великий писатель исключил ее из собрания своих сочинений. Но в ту эпоху даже и его «Софья», как сказал я уже в моей вступительной статье, возбуждала в поборниках шишковизма благочестивый ужас, ибо вся его молодая литературная деятельность имела одну задачу — смягчить *жестокие* нравы, его окружавшие. Поборникам старых идеалов, поборникам «жестоких», но крепких нравов такое смягчение казалось растлением...

И вот, когда оппозиция «жестоких» нравов, сбросивши с себя личину борьбы за старый и новый слог, выступила прямо в «Маяке» в сороковых годах, она неминуемо должна была в конце концов признать «растлением» всю нашу литературу, от Карамзина и до Лермонтова включительно. Умеренный тон, взятый «Маяком» с начала его существования, не мог быть долго выдержан... Задача его, направление заключалось вовсе не в философско-мистических принципах — философско-мистические принципы только употреблены были на службу теории застоя, на защиту «жестоких» нравов...

Так как всякая теория должна же опираться на какие-либо факты действительности, то «Маяк» опирался сначала на старую литературу нашу XVIII века. Впоследствии он и ее почти всю стал укорять в деизме, безнравственности и в ней увидел ступень, которая вела к ненавистной и враждебной ему современности.

Против ненавистных и враждебных ему сил жизни застой должен был выставить какие-либо свои идеалы, против литературы растления — свою литературу.

Ее не было в прошедшем, ибо в этом прошедшем «Маяк» видел или явления совершенно вымершие, как Херасков,— явления, которые нельзя было навязать жизни насильно, или явления живые весьма подозрительного для него свойства, как Фонвизин, Карамзин. Ее не было и в настоящем. Единственный писатель, на которого направление могло указать, был даровитый и благодушный литературный Фамусов — М. Н. Загоскин.

«Маяк» должен был *сочинять* свою литературу и действительно *сочинял* ее целых четыре года, сочинял и романы, и комедии, и стихотворения, но все это *сочиненное* подлежит уже наравне с критическими статьями г. Мартынова, мнениями «Домашней беседы» и «Новым Асмодеем» г. Кочки-Сохрана [28] уже не литературным, а патологическим исследованиям. *Сочинениями* своими застой окончательно подорвал себя.

Можно сказать даже, что ярость застоя, бессильная и смешная в проявлениях, содействовала к полному и на время исключительному торжеству отрицательного взгляда, наглядно показывая своим бессилием его силы.

Ибо за отрицательный взгляд были в то время жизнь и литература.

РУССКИЕ НАРОДНЫЕ ПЕСНИ С ИХ ПОЭТИЧЕСКОЙ И МУЗЫКАЛЬНОЙ СТОРОНЫ

(ПО ПОВОДУ СОБРАНИЯ П. И. ЯКУШКИНА, НАПЕЧАТАННОГО В 4-М НУМЕРЕ «ОТЕЧЕСТВЕННЫХ ЗАПИСОК»)

Статья первая

I

В 1854 году по поводу выхода в свет собрания русских народных песен покойного друга моего М. А. Стаховича, к глубокому прискорбию всех знавших и многих не знавших его так преждевременно погибшего для слова и дела[1], я высказал в 15 № «Москвитянина» несколько замечаний насчет собирания песен вообще, источников этого дела и в особенности насчет поэтическо-музыкальной сущности русской песни. Замечания эти, несмотря на полемические отношения, в которых покойный «Москвитянин» находился почти постоянно к своим литературным собратиям, встречены были так благородно и радушно, как, может быть, они и не заслуживали,— факт, тем более в то время отрадный, что множеством молодого, часто дерзкого, иногда даже самохвального, что было в статье, она могла бы возбудить изумление гораздо посильнее того, какое в недавние времена возбудили мои идеи о допотопных элементах в мире художественного творчества[2].

В шесть лет человеку мыслящему позволяется развиться, конечно, не до той степени, чтоб радикально изменить свои верования,— такого развития я, как не теоретик, положительно не допускаю и в органичность и искренность его не верю,— но до той, чтоб стать беспристрастным судьею в отношении к собственному прошедшему делу, чтоб прямо видеть его недостатки и смело признать его законные и хорошие стороны.

Статья имела действительно свое значение: во-первых, она была некоторым образом если не делом целого кружка людей, довольно знакомых с народом и горячо любивших да и доселе так же любящих народ и все выражения его духовной и душевной жизни, то по крайней мере выводом, и выводом до наивности верным, из воззрения и жизни целого

такого кружка; во-вторых, ее писал не ученый специалист, а литературный критик и человек жизни. Избави меня бог от мысли отвергать значение ученой кабинетной деятельности! Я и тогда был слишком далек от этого; труды ученых, когда они так глубоко знакомы с предметом и так даровиты, как, например, Ф. И. Буслаев, имеют огромное значение в отношении к классификации и разъяснению исторического смысла даже и таких живых явлений, как песня; но ученые более или менее всегда торопятся с своими выводами насчет живых элементов, все хотят поскорее перевести жизнь в книгу, переплести и поставить на полку для справок, тогда как жизнь еще живет и продолжает жить органически. Ясное дело, что немногие чисто практические замечания о живых элементах встречены были почти общим сочувствием всех живых людей. В-третьих, наконец, самое время, в которое статья появилась, немало содействовало к успеху. Оно совпадало с появлением одна за другою драм Островского, «Семейной хроники» С. Т. Аксакова, странствий отца Парфения, всех этих не в равной степени, но существенно важных свидетельств об органичности нашей народной жизни, о ее глубоко коренящихся связях с прошедшим, о бытии элементов прошедшего в видоизмененных формах настоящего. Идея народности видимо начинала торжествовать в литературе, и торжеству ее содействовали не только такие важные явления, как мною исчисленные, но все, что ни являлось нового, от задушевных и поэтических попыток отрывочных изображений народного быта покойного Стаховича до грубых, но дагерротипно верных копий с действительности г. Потехина[3]. Идея народности как органичности жизни и должна была победить: ее победа должна была примирить все, что в враждующих направлениях было живого, и благодаря этому факту нет более в настоящую минуту ни западников, ни восточников; вопрос совершенно изменился. Никто уже не отвергает значения народности как органичности жизни; отвергают — и совершенно, надобно сказать, справедливо — застой форм жизни или, с другой стороны, вооружаются — что опять совершенно справедливо — против голого отрицания разумных элементов в действительности, кончающегося в своих последних выводах несостоятельными утопиями. Мысль узаконила жизнь как органическую связь явлений, то есть сознала в жизни бытие разумных, ей присущих и в ней постоянно повторяющихся законов, сознала необходимость учиться у жизни и отказалась от гордых

задач учить жизни, подымать ее до себя, до своих идеалов. Оттого-то в настоящую минуту и есть только два рода мыслителей — теоретики, все равно, как бы они ни назывались — славянофилы или ультразападники. Мы явным образом перешли в правильный момент сознания органичности существующего и собственной нашей органической связи с существующим.

Это небольшое вступление счел я необходимым сделать при поновлении старой моей работы для «Отечественных записок», напечатавших песенные материалы из собрания П. И. Якушкина, некоторая часть вклада в которое принадлежит и мне. Статью мою я называю поновлением старого труда в том смысле, что к основным положениям моим я прибавляю, в сущности, не много нового, только развивая и распространяя, где это нужно, подробности, отбрасывая то, что в настоящую минуту считаю я не совершенно верным, и подтверждая фактами многое верное, что тогда было сказано более наугад и по чутью. Повторяю опять, что чрез шесть лет позволительно поправить самого себя, и не только позволительно, но *дóлжно* отречься от ошибок, если таковые сознаны. Нечего говорить о том, что необходимо было изменить план замечаний, равно и том, что через шесть лет замечания должны были лишиться своего полемического характера. Тогда, в 1854 году, нужно было еще отстаивать русскую песню перед судом фальшивой образованности; теперь фальшивая образованность поднимает свой старчески замирающий голос только разве в статьях «Нашего времени» [4], а с «Нашим временем», то есть с воззрениями запоздалого кружка, выражающимися по прекращении кратковременно жившего «Атенея» только в означенной газете, бороться было бы бесполезно [5]. Древняя мимоидоша!

II

Говорить о великом значении народной песни во всякой литературе, о еще большем значении ее в литературе нашей, которая, долго находившаяся в некотором насильственном разрыве с своим первобытным источником, с народным сознанием, ныне так положительно явно возвращается к этому ничем не заглушимому источнику, в литературе, для которой только в теснейшем союзе с органическою, народною жизнию, поколику эта органическая жизнь проявляется в прошедшем и в настоящем, заключа-

ются основы прямого, правильного развития,— словом, брать на себя право защищать, отстаивать нашу песню перед судом условных и узких воззрений было бы, как я уже сказал, бесполезно в настоящую, сознательную минуту. Скажу более: это значило бы мало уважать наше народное сокровище и мало оказывать ему уважения. Сама за себя пусть говорит наша песня, говорит даже тем, которые ее чуждаются и которых к чести *истинного* нашего времени осталось очень немного.

Высшее и главное значение нашей песни заключается прежде всего в том, что она одна только вместе со всеми славянскими сестрами живет и доселе *растет* в народе, тогда как песни других европейских народов более или менее стали для этих народов предметом археологического любопытства и, стало быть, изучения... У нас же постоянно совершается явление, которое глубоко верно и вместе поэтически обозначил А. С. Хомяков в предисловии своем к некоторым песням, напечатанным в «Московском сборнике» 1852 года: «Сказывается старорусская сказка (говорит он), и мы чувствуем в ней нечто живое, нечто близкое нам. Песня наша доселе еще живет, доселе еще творится старым органическим законом, хотя нечего и скрывать того, что, по всей вероятности, мы переживаем (то есть не мы, а народ) последнюю эпоху такого непосредственного творчества» [6].

1) Песня есть поэтически музыкальное или, если хотите, музыкально-поэтическое целое, ибо, право, трудно решить, что́ главное в этом живом организме: музыкальный или поэтический элемент?

2) Песня зарождается неизвестно когда, неизвестно где, творится неизвестно кем, родится и живет, как растение, именно как растение, сама прозябая на удобной почве. Случалось ли кому-нибудь из наших читателей обращать внимание на один самый обыкновенный, но вместе с тем и поразительный факт?.. Пытались ли узнавать, сколько разнообразнейших по текстам и по музыкальным мотивам песен *хранится,* так сказать, в памяти всякого простого поющего человека или поющей простой женщины? Едва вероятно покажется, если мы скажем: считать надобно тут не десятками, а сотнями; а между тем это так; и всякому, кто сколько-нибудь наблюдал явления, ловил жизнь на деле, очень ясно, почему это так. Одна песня наводит на другую, как-то вяжется с другою, как-то растительно цепляется за другую; одно слово в одной песне родит в памяти новую песню, одни

общеэпические формы связывают несколько разнородных песен; точно так же и мотивы, по-видимому совершенно различные, льются один за другим, совершенно раздельные, а между тем связанные между собою одною общею растительною жизнию. Я говорю не о текстах и мотивах существенно различных, которые как более резкие удобнее ложатся слоями в памяти, а о тех, которых разница гораздо менее ярка и очевидна. Дело все в том, что почва тут совершенно девственна, не тронута, не засеяна, так сказать, ничем иным, что мешало бы свободному произрастанию органического продукта. С другой стороны, какого труда стоит людям, разрозненным с пониманием и чувством народа, запомнить весьма небольшое количество народных текстов и мотивов, запомнить так, чтобы тексты и мотивы не смешивались, не сливались одни с другими, а выходили бы ярко со всеми их особенностями, ибо отнимать у песен эти тонкие поэтические и музыкальные особенности совершенно все равно, что обрезывать растения по струнке, налагая на все общий пошлый тип.

3) Если масса песен, даже та, которая может быть извлечена из нескольких, немногих поющих лиц мужского или женского пола, так велика, то неминуемо представляется вопрос: какие песни стоят того, чтоб быть записанными?.. Скажут, может быть: *лучшие;* но в том-то и дело, какие считались лучшими, чем руководиться при разделении лучшего и худшего в этом деле... Записывать надобно песни, которые постарше, скажут без запинки многие и притом почтенные люди, знающие в том деле. Да ведь песня не только растение, песня — самая почва, на которую ложится слой за слоем; снимая слои, сличая варианты, иногда в песне новой можно добраться до первых, до чистых слоев. Есть песни совершенно новые, часто даже нелепые до безобразия, но напев их развит с такою полнотою, с таким богатством и могучестью, что невольно приходит в голову мысль, не новый ли слой текста лег здесь на старый; кто отыскивает только песен постарше, тот отворотится от подобного текста с презрением и будет не прав. Наша песня не сдана в архив: она доселе живет в народе, творится по старым законам его самобытного творчества, новое чувство, новое содержание укладывается иногда в готовые, обычные, старые формы, старое не умирает, оно живет и продолжается в новом, иногда остается совершенно нетронутым, иногда разрастается, иногда, пожалуй, искажается, но во всяком слу-

чае *живет*. Почем мы знаем, например, в точности, к какому времени принадлежит песня:

Сказали про молодца, что он не жив, не здоров,—

помещенная в собрании П. И. Якушкина, но ясно, что она выражает собою типический, коренной великорусский взгляд на отношения, послужившие для нее предметом, и ясно также, что она полна как тип и в своем смысле и в своей мелодии. Эта песня имеет даже мало вариантов, кроме вариантов слов и выражений. Странно, что ни в одном печатном сборнике, тем менее у г. Сахарова[7], песня эта не встречается, хотя слышать ее доводилось, вероятно, многим из собирателей, и особенной редкости она не составляет. Вероятно, собиратели площадных песенников не поместили ее как слишком известную, а собиратели с учеными претензиями сочли ее за новую по некоторым выражениям и, пылая археологическою страстью, пропустили ее мимо ушей... Часто в песне новой по содержанию встречаются старые или, лучше сказать, коренные взгляды и те общие подробности, в которые как уже готовые, исстари ведущиеся формы укладывается новое содержание. Заключение изо всего этого то, что пока мы еще не имеем права выбора между песнями, а должны собирать положительно все, без исключения даже фабричных и лакейских искажений.

Но как собирать? — вот в этом-то и дело. Во всяком случае и прежде всего не *так*, как собирал г. Сахаров.

III

Г. Сахаров начал с того, что в своем предисловии уничтожил все прежние «Сборники песен», обвинивши их — отчасти и справедливо — в искажениях, поправках, словом, в изменениях чисто народного и в малом уважении к чисто народному. Но спрашивается: как же сам г. Сахаров относился к этому чисто народному? Всякого, кто знаком с русскими песнями не по печатным только источникам, всякого, кто хотя сколько-нибудь слышал их в народе, чье ухо хоть сколько-нибудь привыкло к их музыкально-гармоническому складу и в чье сердце хотя сколько-нибудь проникло их содержание, сборник г. Сахарова возмущает едва ли не более, чем «Новейший полный и всеобщий песенник, содержащий в себе собрание отборных и всех доселе известных, употребительных и новейших всякого рода песен, разделенных на

нежные, любовные, простонародные, пастушеские, военные, патриотические, хороводные, святочные, подблюдные, свадебные, малороссийские, театральные, *издевочные, выговорные, критические,* веселые и печальные, плясовые, цыганские и проч.», изданный в Санкт-Петербурге в 1818 году. Г. Сахаров как собиратель новый и притом с притязаниями сообщить своему собранию значение научное, конечно, не дал своему сборнику этого пышного заглавия, выписанного нами с буквальною точностью, не ввел таких категорий разделения, как песни *издевочные, выговорные, критические,* не напечатал чувствительных романсов вроде «Стонет сизый голубочек»[8] обок с народными песнями, но зато: 1) ввел свои не так смешные, но зато более исполненные претензий категории; 2) не напечатал многого множества настоящих народных и всякому русскому человеку из детства знакомых песен; 3) искажал во имя условного размера многие песни не лучше князя Цертелева, только на новый манер[9].

В самом деле, что такое значат у г. Сахарова категории песен: семейные, разгульные, сатирические? Какое различие разгульных от плясовых? Почему название «удалые песни» лучше названия «разбойнических песен»?

Почему в сборнике народных русских песен не встречается множества песен, которые услышишь, как только подойдешь где-нибудь в отдаленных городских переулках к поющей толпе, и которые не встречаются в «Сборнике» г. Сахарова? Или одни редкости только собирал г. Сахаров? Но у него беспрестанно попадаются песни вовсе не редкие, сто раз напечатанные даже в тех несчастных собраниях, которые он уничтожает без малейшего милосердия.

Г. Сахаров сетует на искажения, которые песни потерпели в чулковском, новиковском, цертелевском, кашинском и других сборниках[10]. Прежде чем говорить, насколько прав он в критике сборников, в особенности же новиковского, о котором я намерен поговорить в подробности, я замечу только, что у него самого, то есть у г. Сахарова, 1) очень часто в записанных песнях народных попадаются стихи *деланные* и вставочные и 2) размер песен большею частью не понят и весьма часто искажен, подведен под условное ярмо. Позволим себе привести два примера. Возьмем у г. Сахарова одну превосходную песню (изд. 1838 года, часть 4-я «Песни семейные», с. 43):

Калину с малиною вода поняла,
На ту пору матушка меня родила,

Не собравшись с разумом, замуж отдала
На чужедальнюю на сторонушку.
Чужая сторонушка без ветра сушит,
Чужой отец с матерью безвинно крушит.
Не буду я к матушке ровно три годка,
На четвертой к матушке пташкой полечу,
Горемычной пташечкою кукушечкою,
Сяду я у матушки в зеленом саду,
Своим кукованьем весь сад иссушу,
Слезами горючими весь сад потоплю,
Родимую матушку сердцем надорву.
Матушка по сеничкам похаживает,
Невестушек ластушек побуживает:
Вы встаньте, невестушки, голубки мои,
Что у нас за пташка в зеленом саду?
Бо́льшая невестка велит застрелить,
Меньшая невестка *просит погодить,*
Родная сестрица, *залившись слезами,*
Молвила: не наша ль горюша сюда
Прилетела пташкой с чужой стороны?

Здесь перенос слова «молвила» к началу стиха, замена народного выражения «слезьми», которого требует и музыкальный ритм, книжным «слезами» — все это явно *деланное*. Кроме того, песня как-то гола, то есть лишена эпических повторений и, очевидно, представляет собою вариант, и притом вариант бедный, а не тип песни. Посмотрите на эту же самую песню в ее простом, безыскусственном виде. Вот два ее варианта: один, напечатанный в книжечке, мало известной, но весьма добросовестно составленной, «Песни крестьян Владимирской и Костромской губерний. Собраны и изданы с соблюдением местного выговора Александром Смирновым. Москва, 1847», и другой, мною записанный. Сначала привожу вариант печатный, сходный только началом и несходный последующим содержанием:

Калина с малинушкой раным рано расцвела.
В ту пору-времячко меня матушка родила.
Родивши-то, матушка на белы руки взяла;
Взявши на белы руки, русу косу заплела;
Заплевши-то русу косыньку, невестою назвала;
Назвавши невестою, в чужи люди отдала.
В чужих людях четыре зазнобушки.
Первая зазнобушка — свекор да свекровушка,
Другая зазнобушка — деверь да золовушка,
Третья-то зазнобушка — тяжелая работушка,
Четвертая зазнобушка — муж удала голова,
Муж удала голова — пьет, гуляет от меня.

В этом хотя и прекрасном варианте у песни отнята драматичность ее содержания, и притом концом своим она сходится в содержании с песнию «Взойди, взойди солнце». А вот другой вариант:

Годочек я прóжила, другой прожилá.
Другой прожила...
А третий-то годочек в слезах провела,
В слезах провела...
Я вскинуся пташечкой кукушечкою,
Кукушечкою...
Полечу на батюшкину на сторонушку,
На сторонушку...
Сяду я на яблоньку в зеленóм саду,
В зеленóм саду...
Запою на яблоньке жалким голосóм,
Жалким голосóм...
Что это за пташечка у нас во саду?
У нас во саду...
Большой-то брат гóворит — сем я поймаю,
Сем я поймаю...
Середний брат говорит — сем я застрелю,
Сем я застрелю...
Меньшой-то брат гóворит — сем я пойду погляжу,
Сем я погляжу...
Не наша ли горькая с чужой дальной стороны?
С чужой дальной стороны...
Большему-то брату-то во солдатах быть,
Во солдатах быть...
Середнему брату-то во разбойничках,
Во разбойничках...
Меньшому-то брату со мной домом жить.

В этом варианте больше полноты и целости, несмотря на то, что есть и неопределенности, впрочем, совершенно эпические: неизвестно, например, или только подразумевается, кто спрашивает: «Что это за пташечка у нас во саду?» С другой стороны, этот вариант поясняет очевидно происхождение варианта г. Сахарова. Г. Сахаров, должно быть, не слыхал, как песня поется, а получил ее записанною: записывавший *мудрствовал* над песнию и значительно сократил ее длинный, тянущийся размер, привел его по-своему в формы просодические. И так поступал г. Сахаров или поступали те, от кого получал он песни, с весьма многими песнями. Метр стиха русской песни непонятен без пения. Пение большею частью рубит стих на две половины, которые могут быть названы *подъемом* и *спуском,* половины, равные количеством музыкальных тактов, сообразно с которыми ускоряются или растягиваются слога в словах, по требованиям

которых одно слово в одном стихе встречается с двумя, с тремя различными ударениями, как в песне выше приведенной:

Годочек я про́жила, другой прожила́,

или еще очевиднее в песне «Размолодчики вы молоденькие» в стихах:

Разнесли мысли по чистыим полям,
По зеле́ныим, по зе́леным, зелены́м лугам.

Вот еще из сборника г. Сахарова другой пример искажения размера, а вместе и образчик подделок в другой чрезвычайно употребительной и общественной песне. Тут размер г. Сахаровым изуродован совсем à la Дельвиг[11] (часть 2-я «Песни плясовые», с. 409):

Ах ты ноченька,
Ночка темная,
Ты молодушка
Ты *молоденька!* (!!!)
Ты головушка,
Ты *победненька* (!!!) *
С *кем ночь темную*
Ночевать тебе,
С кем осеннюю
Коротать тебе? **
Лягу спать одна
Без мила дружка.
Без мила дружка
Берет грусть тоска,
Берет грусть тоска;
Далеко мил живет;
Далеко живет
Он за реченькой.
Уж я с той со тоски
Погулять пойду,
Погулять пойду,
Повидаюсь с ним ***.
Машет милый мне
Ручкой правою,
Ручкой правою,
Шляпой черною.
Перейди ко мне
Ты за реченьку.

* Усечения «победненька» и «молоденька» не встречаются, особенно самостоятельно, без существительного, в русских песнях. *(Примеч. Ап. Григорьева.)*

** Переделка размера и содержания à la Дельвиг.

*** Вставка из сентиментальных песен.

Перешла бы я —
Переходу нет *,
Переход хоть есть —
Тонка жердочка!

Бедная песня! Что с тобою сделали! Где твоя поэзия, где жизнь, которая бьет из тебя живой струею?.. Искажают русские песни и цыгане, но все не так, как г. Сахаров. Вот образчик цыганского искажения:

Ты ночка, ты ноченька,
Темная осенняя.
Головка моя,
Победненькая,
Без мила-мила дружка
Обуяла грусть-тоска;
Далеко живет
Он за реченькой.
Уж я с той со тоски
Разгуляться в луг пойду,
Погулять пойду,
Повидаюся.
Машет милый — машет мне
Своей ручкой правою;
Перейди, сударушка,
На мою сторонушку.
Я бы рада перешла,
Переходу не нашла.

Все-таки здесь больше чувства народного размера, чем в искажении, напечатанном у г. Сахарова.

Теперь вот как эта песня поется с делением стиха на равнотактные, но неравносложные половины, подъем и спуск. Кто слыхал, как она поется, тот знает, какую прелесть и жизнь сообщает тут даже стиху ускорение слогов в ритме: слога́ тут, так сказать, бегут за ритмом.

Ночь ли ноченька — ночка темная,
Ночка темная — *осенняя долгая.*
Молодка молодка — молоденькая,
Головка твоя — победненькая.
С кем же тебе, молодка — ночку спать-ночевать.
Ночку спать-ночевать — осеннюю коротать.
Лягу спать одна — без мила дружка,
Без мила дружка — *обуяла* грусть тоска,
Грусть тоска берет — *далеко милой* живет.
Да́леко далече, на той стороне,
На той стороне — не близко ко мне.
Ходит мой милой тою стороной,

* Переделка à la князь Цертелев или вроде сборника «Веселая Эрато (!) на русской свадьбе». *(Примеч. Ап. Григорьева.)*

Машет мой милой правою рукой,
Ручкой правою, шляпой черною:
Перейди сударушка на мою сторонушку.
Я бы рада перешла, перехо́ду не́ нашла,
Переход нашла — речка глубока,
Речка глубока — жердочка тонка,
Тонка-тонка-гнется — *боюсь переломится.*
Знать-то мой мило́й — с иной водится.

И такие искажения попадаются на каждом шагу в сборнике г. Сахарова, так что его «Песни русского народа» почти столь же мало соответствуют своему названию, как история г. Полевого своему, несмотря на то, что г. Сахаров весьма часто придает этому последнему пышный титул «историка русского народа». Да и вообще с теми взглядами на народность русскую, которые явились в литературе тридцатых годов в «Истории» г. Полевого, в его исторических романах и драматических представлениях, с взглядами, которые высказываются и в предисловиях г. Сахарова к разным отделам его собрания, трудно понять содержание русских песен и усвоить себе крепко их разнообразные формы; литература тридцатых годов приступала к народности русской с самыми странными претензиями и умела только смеяться над предшествовавшими трудами по этой части. Стоит прочесть предуведомление, которым снабдил г. Сахаров собрание святочных песен, предуведомление, написанное каким-то приторно добродушным и поддельным тоном, чтобы убедиться, как мало издатель способен был к принятому им на себя труду. П. И. Якушкин в своем предисловии указал на песню о Карамышеве, явно перепечатанную г. Сахаровым из «Денницы», из песен, сообщенных в этот альманах покойным П. В. Киреевским,— перепечатанную с непутными вставками, с самыми противными искажениями. Весьма многим известно собрание г. Сахарова и очень немногим старая «Денница» и песни, сообщенные туда П. В. Киреевским [12].

Что касается до старых песенников, чулковского и новиковского, безжалостно обруганных г. Сахаровым, то единственно редкость этих сборников * причина тому, что отзывы

* Сборника чулковского нет ни в императорской Публичной библиотеке, ни в библиотеке Московского университета. В библиотеке бывшей А. Ф. Смирдина, ныне Крашенинникова уцелели только две первые части его. Сборника *новиковского* полный экземпляр я изучил только в Публичной библиотеке. У меня же есть только 3-й, 4-й, 5-й и 6-й томы, да и те изорванные. *(Примеч. Ап. Григорьева.)*

г. Сахарова доселе остаются безнаказанными. Для примера и на выдержку я позволю себе привести здесь несколько песен из новиковского сборника, из части III,— песен явно несогласных и записанных несравненно добросовестнее множества песен, встречающихся у г. Сахарова. Привожу *девять* песен, встречающихся у Новикова на *десяти* страницах с несколькими к ним примечаниями. <...>[13]

Новиковский песенник сохраняет для нас хотя часто и в порченной форме множество песен, которых больше не услышишь и которые бы без него пропали для нас совершенно. Такова, например, следующая, весьма замечательная, хотя и плохо записанная:

Гулинька голубок, кто тебя зарезал?
Батюшко зарезал,
Матушка, сестрица мяса не ела,
Все за столом просидела,
Все за столом просидела, косточки собирала,
В платок завязала,
Пошла сама на речку, косточки промывала,
В бережок зарыла;
В бережок зарыла, ножкой притоптала,
Яблочком прикрыла;
Прошли скоморохи, прошли молодые,
Молодые, веселые,
Увидели кусточек, увидели ракитов,
Зеленый дубочек;
Они срезали по пруточку, они сделали по гудочку,
Навязали струны.
Ох вы, гудки, не гудите, мово батюшку не будите,
Моей матушке не мешайте,
Они спят с печали, со великой со кручины,
Со великой со кручины,
Родна брата разрубили, родна брата разрубили
И в земле зарыли.
Ах, жаль его, индо тошно, где его схоронили,
Где его схоронили? —
У Петра, у Николы, под тремя колоколы
Под большими звоны.
Кто по нем плакал? — два волка хохлаты,
Два кобеля мохнаты,
Сучка да до печки скочила, хвостик в сусло обмочила,
Много бед нашутила.
Бить было су́чку, да кочерга далеко
У Савки лавки в Питере.
(Часть VI, с. 195).

Повторяю, что как ни плохо, как, можно сказать, ни *беспутно* песня записана, она является одной из замечательнейших *скоморошьих*.

Или, например, в якушкинском собрании находится превосходный *тип* песни:

Исходила младенька все луга и болота,

записанный мною у цыган хора Ивана Васильича. Эта песня встречается в новиковском песеннике в следующем варианте:

Как клонилася калина
К сладкой ягоде малине,
Собиралася сестрица
Ко родному братцу в гости...
Уж как брат глядит в окошко,
А невестка во другое.
Уж как братец-то тут молвит:
Дорогая гостья едет.
А невестушка-то молвит:
Уж как чорт это — не гостья,
Из иной избы-то кошка!
Уж как эта бы да гостья
Хоть бы весь век не бывала
И двора б моево не знала,
Ко двору б следа не клала...
К воротáм сноха выходит,
Выкликает злых собачек:
Улю-лю-лю вы собачки,
Улю-лю-лю вы борзые...
Улю-лю-лю вы возьмите
Улю-лю-лю разорвите,
Ее кости размечите...
Как пошла де-су * сестрица
И слезами залилася,
Во слезах речь говорила:
Пропади моя сторонка,
Зарасти моя дорожка,
Что травою полыньею
И цветами — пустоцветом,
Ты прости-прости, мой братец...
Уж как дай же, боже, братец,
Хоть бы век мне не бывати
И двора б твоего не знати,
Ко двору следа не класти.

В редакции, записанной мною под цыганское пение, тон и краски гуще, темнее и трагичнее; но вариант новиковского песенника, во всяком случае, очень важен.

* Sic. «Князь Иван-су», говорят монахи в послании Ивана Грозного в Кириловский монастырь. Сокращение слов: осударь, осударыня (?). *(Примеч. Ап. Григорьева.)*

От песенников новиковского и чулковского, на значение которых я хотел только указать и которые сто́ят подробного исследования, я, минуя другие песенники, издававшиеся уже с чисто коммерческими целями, и минуя сборники музыкальные — Трутовского, Рупини, Прача, Кашина [14], обращусь прямо к единственно серьезному, хотя только что начатому труду покойного друга моего М. А. Стаховича, труду, гораздо более важному в отношении к тексту, чем в отношении к музыке, в музыкальном отношении. Материалы, им собранные, для того чтоб перейти в общее достояние, должны быть еще раз переработаны каким-либо очень даровитым музыкантом. Стахович дал в своих песнях собрание материалов весьма важных и до сих пор никем не тронутых; как собиратель, исполнил дело с большим тактом и необыкновенною добросовестностью, представил, кроме того, в предисловиях ко второй и третьей тетрадям весьма замечательный взгляд на музыкальное построение русской песни, но в аранжировании мало заботился о простоте и естественности, а вместе и о логичности и красоте гармонии. Что мелодии записаны им совершенно верно — в этом нет ни малейшего сомнения; что он лучше всех других музыкантов, доселе занимавшихся русскою песнью, вникнул в значение запевов и других особенностей мелодии — это также несомненно, и за все это он заслуживает величайшей благодарности, равно как и за мысль аранжировать напевы, приложенные при издании Кирши Данилова [15]. Стахович принялся за дело с большими музыкальными знаниями; но общее правило, что замечательный поэтический талант редко дается вместе с таковым же музыкальным, сбылось и в настоящем случае. Стахович далеко не в такой степени даровитый музыкант, в какой является он даровитым поэтом-лириком и вообще писателем: музыкальные труды его — дело одного знания, и от этого-то, как кажется нам, происходят, с одной стороны, крайняя бедность, а с другой — отсутствие простоты в гармонической части его аранжировок; из различных трудностей, представляющихся при согласовании мелодии, долженствующей остаться в том виде, в каком народ ее создал, с гармониею, которая подлежит художественной обработке, из всех этих трудностей Стахович выходил не путем вдохновения, а путем труда; нам кажется даже, что он искал тут странностей или неясностей.

Пояснив мысль о главном музыкальном недостатке труда Стаховича, труда, который все-таки остается лучшим и

добросовестнейшим на этом поле, познакомим теперь читателей с содержанием четырех тетрадей песен, записанных Стаховичем большею частью в степных губерниях, именно в Орловской, Тамбовской и Воронежской.

Тетрадь первая заключает в себе девять песен. Первая из них бурлацкая, замечательная как по тексту, так и по мелодии необыкновенно широкой, которая, впрочем, известна нам с мелодией несколько измененной и с вариантами в тексте. Приведем ее здесь так, как мы ее слыхали и записали.

Ты взойди, взойди, солнце красное,
Над горою да над высокою (2)
Над долиною над широкою (2).
Обогрей ты нас, добрых молодцов,
Добрых молодцов — сирот бедныих,
Сирот бедных, людей беглыих.
Как повыше-то было села Юркина,
Как пониже-то было села Лыскова,
Протекала там речка быстрая,
Речка быстрая, славна Торженка.
Что никто по ней не проезживал,
Никто следину не прокладывал.
Что плыла по ней косна лодочка,
Косна лодочка все разбойничья.
На носу-то стоит есаул со багром,
На корме-то стоит атаман с ружьем,
Посередь лодки бел тонкой шатер:
Под шатром лежит золота казна;
На казне сидит красна девица.
Говорит она таково слово:
Уж как мне, младой, мало спалося,
Мало спалося, много виделось;
Не хорош-то мне сон пригрезился:
Атаману-то быть повешену,
Есаулу-то быть застрелену,
А вам, молодцам, всем в тюрьме сидеть,
Мне-то девушке быть на волюшке *.

Текст этой песни, как она напечатана в собрании г. Стаховича, представляет много разностей; но следующее прекрасное место в нем —

Шли два плотничка, два ли растоперничка,
Они строили церковь славную, и т. д.—

едва ли не есть вставка из другой песни. Упоминание в песне имени Стеньки Разина не может служить ручательством

* Ср. у Сахарова. Часть 3-я, с. 147. *(Примеч. Ап. Григорьева.)*

за древность текста и тем менее за его целость: Стенька Разин — имя уже нарицательное в песнях. Кстати или некстати приведем здесь одну разбойничью песню:

Что светил-то светил месяц во полуночи
Светил в половину.
Что скакал-то скакал один добрый молодец
Без верной дружины.
Что гнались-то гнались за тем добрым молодцом
Ветры полевые.
Что свистят-то свистят в уши разудалому
Про его разбои.
Что горят ли горят по всем по дорожинкам
Костры сторожевые:
Что следят ли следят молодца-разбойничка
Царские разъезды:
Что сулят ему сулят в Москве белокаменной
Каменны палаты,
Что и те ль палаты — два столба точеные
Столбы с перекладиной! [16]

Вторая песня у Стаховича, хороводная и плясовая, «Голова ль моя, ты головушка», известная теперь и образованному кругу благодаря комедии Островского [17]. В других тетрадях Стахович представил варианты текста и мелодии этой песни; еще вариант я слышал от одного весьма незатейливого цыганского хора под Новинским.

Третья песня замечательная по превосходной мелодии своей, но с текстом почти столько же исковерканным в начале, как и «Улетает мой соколик».

По несчастьицу, мой друг, случилося —
Я в изменничка влюбилася:
Показался мне изменщичек
Пуще свету, пуще белого,
Краше солнца, краше красного.
Хорошо тому, мой друг, на свете жить,
У кого нету заботушки,
В ретивом сердце зазнобушки.

Тем не менее, однако, народный порченный текст лучше печатного порченного у г. Сахарова (ч. 3-я, с. 79). Песня эта известна нам еще в следующем варианте.

Хорошо тому на свете жить,
У кого нету заботушки,
В ретивом сердце зазнобушки.
У меня ли у младешеньки
Есть великая заботушка,
В ретивом сердце зазнобушка.
Уж как первая зазнобушка
Муж худая-то головушка;

А другая-то заботушка —
Обуяли малы детушки;
Уж как третья-то зазнобушка —
Зазнобил сердце сердечный друг,
Зазнобивши, он повысушил.
Отсмею же я другу насмешечку,
Я сама друга повысушу,
Что не злыми кореньями,
Я моими горючьими слезьми:
Не достанься же мой милый друг
Что не мне и не моей сестре,
Не моей сестре разлучнице,—
А достанься же мой милый друг
Сырой земле, гробовой доске.

Четвертая песня «Зеленóе мое ты виноградье» — хороводная и весьма игривая по голосу, с превосходным текстом.

Пятая песня «Ах и скучно мне, девчонке» опять с порченным текстом; но порченность народная такова, что ее легко отличить от ученой. Приведем, например, эту песню и еще несколько испорченных, чтоб вывести из них некоторым образом намеки на законы, по которым порча происходит, а вместе с тем и в самой порче подметить несколько приемов народного творчества.

Вот песня у г. Стаховича:

Ах и скучно мне, девчонке,
Знать, мне скоро умереть.
Вы подите, приведите,
Кого верно я люблю,
Люблю девка молодчика,
Кудрявую голову.
Он мой милый, бел-кудрявый,
По проулочку пройдет,
Пройдет милый по проулку,
Ко мне в гости не взойдет.
Мостят мосты, кладут мостовины,
Где бы милому пройти.
Прошел милый по мосточку,
Пошатнулся, потонул.
Уж вы братцы, рыболовы,
Закидайте невода,
Ищите милого дружка.

Порча коснулась только начала; все остальное со слов «Кудрявую голову» повлеклось, так сказать, вперед по закону необходимости, по общим коренным законам народного лиризма, по формам исстаринным, извечным: эпитет рождает здесь образ, образ драматизируется и т. д.

Возьмем еще одну из самых порченных, порченных от начала до конца (Песни крестьян Владимирской и Костромской губерний, с. 59):

Нет на свете мне горчее —
Прежестокая любовь
Покидает, оставляет
На несчастной стороне.
Я вечор млада заснула.
Дружка видела во сне.
Я проснулась, воздохнула —
Закипела кровь во мне.
Говорила я милому,
Любезному своему:
«Если я *тее* не понравлюсь,
Сошли на... сву сторону меня;
Если ты тем, друг, не доволен,
Возьми в руки пистолет,
Простреjли ты грудь мою:
Я навеки буду спати
От любови от твоей».

Явно с первого взгляда, откуда пришла порча, то есть как родилась вся эта песня, которая поется, однако, на голос, очевидно, старый. Порча тут от цивилизации фабрик, с ее пристрастием к разным новым, столичным словам, употребляемым без смысла и некстати, для одного только блеска; от цивилизации трактиров и погребков, с их гитаристами, торбанистами и чувствительными романсами.

Песня, нами выписанная, вся пропитана этой цивилизацией; но вот песня с следами порчи в начале и по местам, но опять созданная по общим законам народного творчества и, за исключением немногих мест, отличная:

Не велят Маше на улицу ходить,
Не велят Маше молодчика любить,
Ей молодчика молоденького,
Неженатого, холостенького.
Холостой парень любитель дорогой,
Он не чувствует любови, злодей, никакой.
Такова любовь на свете горяча,
Горяча любовь, слезами она облита.
Как у Машеньки заплаканы глаза,
У красавицы затерто белое лицо.
Вечор, милый друг, гуляли с тобо́ю,
На другой вечер прибили меня за тебя.
За тебя ли удалого молодца.
Уж я с тех пор в постелюшку слегла,
Во постели три недели лежала́,
На четвертую выздоравливать стала́,

Я на пятую в зеленый сад пошла.
Мимо рощи, мимо зе́лена сада́,
Пролегала тут дороженька торна́,
Что торна-торна, пробита она до песка.
Уж и кто ж эту дорожку проторил?
Холостой парень ко девушке ходил,
Много злата, много се́ребра носил,
Без расчету золотой казной дарил.
Как за это его батюшка бранил,
Как за эти за худые за дела,
Как за эти за поздные вечера.

Есть, наконец, песни, которые творятся в народе простодушно, под влиянием чувства искреннего и по-старому, но к которым примешиваются бессмысленные выражения фабричной цивилизации:

Несчастливенька я на свет рождена.
Бесталантлива *все любови превзошла,*
Полюбила я удалого молодца,
Удалого молодца — солдатика бравого.
Он разбестий-то солдат — он измучил, истерзал,
Он измучил, истерзал — чужу сторону спознал.
На чужой-то стороне он иную полюбил,
А меня-то молоду он навеки погубил;
Он заставил-то, злодей, век во девушках сидеть,
Век во девушках сидеть, худу славушку терпеть;
От худой-то славы никто замуж не берет.

Шестая песня в первой тетради — величальная, равно как и 9-я, 7-я — свадебная и еще песня 8-я — «Печальное мое сердце»; вот все содержание первой тетради, в которой все песни снабжены двойным аккомпанементом — фортепианным и гитарным. Гармоническая часть в труде г. Стаховича вообще очень слаба, как мы уже говорили; но нам удивительно преимущественно то, что гитарный аккомпанемент крайне сух и беден у г. Стаховича, который сам принадлежит к числу известных гитаристов — учеников покойного М. Т. Высоцкого.

Перейдем ко второй тетради, в которой счетом десять нумеров. Первая песня — ямская. Название ее ямскою нам кажется не совсем удачным: она столько же ямская, как «Не одна-то во поле дороженька», «Ах ты степь ли моя» и т. д. Если разделять русские песни по классам людей, которыми они преимущественно поются, то бог знает, сколько отделов принуждены мы будем допустить. Во всяком случае, эта песня превосходна и по тексту и по мотиву. Ее поют и наши цыгане, между прочим. В многоразличных вари-

антах ее текста представляется столько общего по чувству и по содержанию с «Дороженькой», что иногда слова одной попадают у певцов в другую. Так, например, в «Дороженьке», как поет ее О. Л. Лазарев, встречаются стихи из «Зари», и это не случайно. Между песнями, различными по мелодиям, бывает иногда сродство в лирическом мотиве текста. Нигде это сродство не кидается так в глаза, как в варианте владимирском, который полнее варианта, напечатанного у г. Стаховича, хотя текст сего последнего, кажется, чище.

Вот владимирский вариант (Песни крестьян Владимирской и Костромской губерний, с. 12):

Ты заря ли, вечерняя зоренька,
Ты заря вечерняя была,
Не дала же нам вечерняя зоренька
С поля убраться не дала.
Захватила ж меня, доброва молодца,
Во поле погода, с ветром, холодна.
Кабы были же у меня молодца
Служаночки верные были при мне,
Заложили же бы мне тройку серопегих лошадей,
Уж я сел бы, добрый молодец,
Сел бы я, поехал со поля домой:
Я со всеми-то со красными девушками,
Со всеми простился, добрый молодец,
Я с одною-то со красной девушкой
Забыл распроститься, с нею позабыл.
Со пути-то ли с московской дороженьки
Назад воротился добрый молодец;
Я заехал-то ко своей сударушке, добрый молодец:
Здоровенько ли ты, моя сударушка,
Живешь-поживаешь: ты ведь без дружка?
Расплохое-то мое здоровьице
Без дружка милого, еще без дружка;
Тесова-то нова кроватушка
Пуста простояла еще без дружка,
Соболиное новое одеялице
Во ногах пролежало оно, во ногах;
Пуховые-то новы подушечки
В слезах потонули они, во слезах.

Дело в том, что как «Заря», так и «Дороженька» — песни прощальные, вышедшие, так сказать, из одного лирического мотива, и сходство между ними нимало не удивительно.

Еще превосходнее и по широте мелодии и по тексту вторая песня второй тетради; текст ее помещен у г. Стаховича, к сожалению, далеко не вполне. Позволяем себе привести

его здесь так, как мы слышали и записали, и думаем, что за полное знакомство с одним из отличных произведений народного творчества весьма многие нам будут благодарны. Жаль опять только, что, сохранив в чистоте широту и ясность мелодии, г. Стахович весьма неудовлетворительно разработал гармоническую часть, и желательно, чтоб даровитый музыкант обработал эту удивительную песню. Вот текст ее:

Никак не возможно мне без печали жить,
Любить дружка можно мне — нельзя по нем не тужить,
Нельзя не тужить...
Хорош, пригож миленький — всем сердцем больно горяч,
Всем сердцем горяч...
Вздумаю про милого — не мил девке белый свет,
Не мил белый свет...
Не мил девушке белый свет — бежала б я в лес,
Бежала б я в лес...
В лесу пользы нету мне — все листья шумят,
Все листья шумят...
Шумят, шумят листики, пошумливают,
Пошумливают.
А нам с тобой, милый друг, разлуку они дают,
Разлуку дают...
Разлука-разлучница — чужая дальная сторона,
Чужая сторона...
Чужая сторонушка — незнакомая,
Незнакомая...
Ходил гулять молодец по темныим лесам,
По темны́м лесам...
Стрелял разудаленький по частыим по кустам,
По часты́м кустам...
Застрелил он девицу в ретивое во сердце́,
В ретиво́ сердце́...
Не гневайся, девушка, любя тебя застрелил,
Любя застрелил...
Не стой, не стой, красная, под частыим кустом,
Под часты́м кустом...
Под частым кустом с иным молодцом,
С иным молодцом...
Не то-то мне тошно-то, что ты с ним стоишь,
Что ты с ним стоишь...
А больше досадно мне — про что говоришь,
Про что говоришь...
Клялася ему, божилася — право, его не люблю,
Его не люблю...
Право, не люблю — за тебя замуж пойду.

Невежество образованных и даже ученых людей в народной словесности таково, что их, вероятно, удивит такая песня; но мы скажем им, что это только одна из тысячи ей по-

добных по глубине чувства, по художественности приемов и по драматизму. Приведем еще песню в этом же роде, столь же, если не более еще замечательную:

Добрый молодец похаживает,
Калену стрелу натягивает: (2)
Ты лети-лети, *калинова* стрела,
Выше лесу, по поднéбесью,
Ниже солнца, по сырой земле,
Ты убей-убей, калинова стрела,
На полете ясного сокола,
На походе удалого молодца,
Серу утицу на Волге,
Сизого голубя на каменной стене,
Красну девицу в высоком тереме.
Сера утица — *веста* моя,
Красна девица — невеста моя,
Сизый голубь — забавушка моя,
Добрый молодец — досадушка моя!

Третья песня — солдатская, и притом относящаяся к событиям почти современным; мы слыхали ее, впрочем, с другим началом, именно:

Граф Паскевич Ариванский
Под Аршавою стоял...

и знаем еще песню владимирскую, народную, относящуюся к тем же событиям. Все такие песни, если только они не сочинены ученым поэтом, в высшей степени драгоценны во многих отношениях, а особенно в том, что показывают наглядно, очевидно, как у народа все современное лишается в песне своего современного характера и получает общий эпический, коренной, старый. Кроме того, в песнях этого рода поразителен подчас старый же народный смысл, до такой степени крепкий и здоровый, до такой степени проникающий в исторические, давние основы событий, что остается только удивляться ему. Вот, например, как начинается владимирская песня:

В тридцать первыем году
Объявлял поляк войну
На матушку на Москву,
На Смоленску губернѝю и т. д.

Такое начало заставит призадуматься. Во-первых, песня сложена по тем же законам, по каким сложилась старая песня про Михаила Васильевича Скопина-Шуйского. Обе

песни начинаются даже годом; в обеих события потеряли свой исторический характер и главные герои обратились в эпических; но смысл событий уцелел. Поверьте, что народ недаром поставил «на Смоленску губерню». Напрасно думают, что он не помнит старого; он, может быть, лучше ученых историков понимает его исторические законы, потому что носит их в себе непосредственно и цельно!

Четвертая песня — свадебная, прекрасная и по словам и по голосу; но еще лучше ее следующая, шестая «Ой, Иван-то ты, Иван». Заметим только, что г. Стахович кладет голоса или слишком высоко, или слишком низко: «Ой, Иван» положен для тенора довольно высоко, ибо не у всякого из обыкновенных теноров есть чистое la, а для фистулы низко, и такой промах сделан в отношении ко многим песням. Седьмая песня из сказки об «воре гудочнике» замечательная как один из явных уцелевших остатков скоморошничества. Восьмая — плясовая на мотив, известный под общим названием «комаринского»; из различных текстов на этот мотив (с большими или меньшими изменениями его сообразно словам) мы позволим себе привести один из наиболее употребительных:

Куманечек, побывай у меня,
Животочек, побывай у меня,
Побывай, побывай-бывай у меня.
Я бы рад побывал, побывал,
Побывал-бывал-бывал у тебя:
У тебя ли, кума, улица грязна,
Что грязна-грязна-грязна-грязна-грязна.
Уж и я ли тому горю помогу,
Помогу-могу-могу-могу-могу,
Через улицу мосток намощу,
Намощу-мощу-мощу-мощу-мощу,
Куманечек и т. д.
У тебя ль, кума, собачка лиха,
Вот лиха-лиха-лиха-лиха,
Уж и я ли тому горю помогу.
Помогу-могу-могу-могу-могу,
Я собачку на цепочку привяжу,
Привяжу-вяжу-вяжу-вяжу-вяжу,
Куманечек и т. д.
У тебя ли, кума, старушка лиха,
Вот лиха-лиха-лиха-лиха-лиха,
Уж и я ли тому горю помогу,
Помогу-могу-могу-могу-могу,
Я старушке косушку куплю и т. д.

За сим помещены у г. Стаховича три хороводные игры. Тексты, к сожалению, напечатаны не вполне, и странно во-

обще, что в собрании г. Стаховича мало песен хороводных, которых отдел весьма важен.

Хороводные песни едва ли не преимущественно выражают собою народное миросозерцание и принадлежат к роду эпическому, а не лирическому. Хор имеет значение, равное хору в греческих трагедиях, по смыслу истин, которые им высказываются, как и самые хороводные игры являются некоторым образом первыми попытками перевести эпическое в драматическое.

Третья тетрадь собрания Стаховича начинается предисловием, весьма значительным по заключениям. Г. Стахович полагает, что песням древним свойствен преимущественно музыкальный метр в $^3/_4$, тогда как, наоборот, песням новым метр в $^2/_4$; с другой стороны, он сводит несколько различных мотивов в одно целое, так что каждая песня является органическою частью целого отдела родственных песен.

«Вот причина,— говорит он весьма справедливо,— почему при собрании песен не должно пренебрегать малейшими вариантами, не должно выбирать «интереснейшую» песню, а бросать другую, которая, кажется, поется с нею на один «голос». «Мы видим,— продолжает он далее,— что для полного уразумения темы необходимо видеть ее место в целой системе вариантов; такой обработки русских песен мы не имеем; оттого и слышим мы от любителей русского пения жалобы, что «русских песен нельзя узнать в их музыкальной обработке». Это естественно; кто наслушался русского пения и ознакомился с музыкальными оборотами русских песен, тот пользуется общим впечатлением их склада, и самая особенность, которую музыкальная обработка придает одной теме, его шокирует или «по крайней мере не удовлетворяет его».

Но дело одно — задача, и дело другое — выполнение. Мысль Стаховича о наибольшем собрании материалов была в высшей степени верна и основательна; равно как основательны были и жалобы любителей русского пения. Но самый опыт его, как по натуре не музыканта, не удовлетворил да и не мог удовлетворить никого. Что касается до прежних музыкальных сборников песен: Прача, Кашина, Рупини, Трутовского, то, несмотря на то, что все труды эти были по их времени труды весьма почтенные, в них нет и тени понимания и воспроизведения русской песни, как особого поэтически-музыкального целого. Всем этим по-свое-

му, впрочем, даровитым и почтенным господам мешали рутинные формы. То же самое можно сказать и о большей части новейших аранжировок.

Статья вторая и последняя

IV

Вот между тем и все, что сделано до сих пор для русской песни с ее поэтической и музыкальной стороны.

Спрашивается, отчего же сделано так мало и отчего даже это немногое сделано так неудовлетворительно? Оттого, что за дело принимались тут люди часто трудолюбивые, часто талантливые, но не прямо относившиеся к делу, то есть к пониманию народного вообще и народной песни в особенности, и к самым *источникам* этого дела.

Источники — поющие русские люди обоего пола и притом: 1) поющие с некоторым искусством, одни или хором, певцы или песенники; 2) поющие для собственной забавы, тоже одни или хором; 3) поющие с аккомпанементом какого-нибудь инструмента или без оного.

Прежде чем говорить о каждой категории в отдельности, скажем одно: русская песня не так легко дается в руки, как другие; не то чтоб она хоронилась от людей, как таинственное предание, как песни бретонские, например, но она не любит являться по заказу и выставляться напоказ — это ее основное свойство. Хохол, например, споет один для публики множество своих песен, сопровождая каждое слово соответствующим слову жестом по своей южной природе. Попробуйте великорусского человека поставить одного перед публикой с его песней — ему будет неловко; его и наедине-то умеючи да умеючи можно, не говорю заставить петь, но довести до пения. Мудреное дело расшевелить его: огонь в нем, как и в самой его песне, не вспыхивает порывами, а сосредоточен внутри. Не было еще примера, чтоб великорусский человек выступил перед публикой с своими песнями, один, как выступает, например, с малороссийскими песнями известный певец Карпенко. На великорусскую песню можно наводить только; к ней нужен подход: подошел успешно — тогда лови ее! Она льется сама тогда свободно, бесконечно, разнообразно — вот общее замечание. Перейдем к частностям.

Певцов, поющих с некоторым искусством, мы разделили на поющих в одиночку и поющих хором. Нечего говорить о том, что певцов-самородков обоего пола, обладающих и необычайными средствами голоса и поразительным музыкальным чутьем, встретится на Руси великое множество. Об этом можно говорить как о новости разве только людям, незнакомым с делом. Значение этих певцов как источников важно больше в музыкальном отношении, в отношении к напевам песен, чем в поэтическом отношении к их текстам. Певцы поют ограниченное число песен, выработанных ими, и притом одну песню на десять романсов, занесенных бог весть откуда. Надобно сказать, что и те романсы, которые ими прочувствованы, поют они мастерски; но не следует только забывать той черты, которая характеризует всегда самого талантливого самородка,— отсутствие критики, разборчивости,— черта, которая подмечена, например, Островским в его Мите («Бедность не порок»), читающем Кольцова и между тем весьма патетически произносящем стихи конфетного билетца: «Что на свете прежестоко? Прежестока есть любовь»... Это вы встретите во всяком самородке, музыкальном и поэтическом. Дело в том, что самородка надо брать так, как он создался под влиянием различных обстоятельств, с одной стороны, не возмущаясь порчей и безвкусием, которые пристали к его богатой натуре от *образованности* фабрик, погребков и трактиров и т. п.; с другой стороны, не надобно сердиться и за то, что он по-своему переделывает тексты и мотивы хороших или дурных романсов. Самородка, словом, должно брать как самородка... почти как растение.

Меня вправе спросить, впрочем, что я разумею под самородком?

Ведь, собственно говоря, всякий талант есть самородок, и чем талант выше, тем самородная сторона его богаче. Но когда мы говорим «самородок», то берем, конечно, не понятие о таланте вообще, а понятие гораздо менее обширное. На первый взгляд самородок в полном смысле определяется как талант, так сказать, голый, в котором непосредственные данные представлены произвольному развитию, талант, живущий вне прикосновений с сферою развитою, с сферою науки, искусства, цивилизованной жизни.

Но такое понятие есть чисто отвлеченное, чуть ли не столько же отвлеченное, как понятие о человеке вне условий цивилизации. В какой бы темной и неразвитой среде

самородок ни родился, все-таки эта среда состоит же в *непосредственном* соприкосновении с другою, менее темною сферою и в *посредственном* с другими, еще менее темными, по-своему, более или менее ясно отражающими господствующие идеи, понятия, чувства, вкус, симпатии и антипатии века. В формах, часто уродливых, заносятся в эти сферы многие понятия из других сфер, хотя бывает, с другой стороны, тоже, что заносятся иногда только одни слова, получающие часто в сферах, куда они занесены, значение совершенно иное, нежели то, какое имеют они в сферах, откуда заносятся. Состоя в соприкосновении с своею средою, натура самородного таланта принимает от среды впечатления.

Но самородок, как ясно из самого слова, сам родился, то есть в нем самом, и только в нем одном, заключается тонкое чутье, непосредственно богом данное понимание многого такого в умственной, нравственной и художественной сфере, что́ окружающей его среде темно или недоступно. Слова, употребляемые другими из подражания, для курьезу, для блеска, наводят его на мысли; звуки, искаженные другими его окружающими, но явно занесенные откуда-то, будят в нем тревожно его тонкие органы; стихи, тоже занесенные и даже изуродованные, действуют на него иначе, чем на других,— словом, чутье наводит его на многое, другим недоступное. Он сам начинает петь или слагать стихи, примериваться к гитаре, к торбану. Случайно попадается ему разрозненный том стихотворений, случайно услыхал он цыган или какого-нибудь певца-дилетанта, случайно какой-нибудь пропившийся гитарист показал ему, как говорится технически, гриф — и что ж? — происходит явление поистине странное. Кто знает по опыту, как трудно бывает учителю словесности вдолбить в голову какому-нибудь избалованному ученику или пятнадцатилетней барышне, говорящей на разных диалектах, что́ значит ударение на первом или втором слоге, на первом, втором или третьем слоге трехсложного слова (об ударениях пиррихических и проч. нечего и говорить); кто видал, как бесится добросовестный фортепьянный учитель, когда ученик или ученица из образованного общества немилосердно ошибаются в простом счете l'une, l'autre, une-et-deux-et-trois-et *...; кому достаточно истерзали слух фальшивые ноты многих учившихся петь по всевозможным правилам, ноты, нисколько не оскорбля-

* Один, два, раз-и-два-и-три-и *(франц.)*.

ющие, однако, тонкого и нежного слуха поющих господ и госпож,— тому явления, совершающиеся в натуре самородка, покажутся просто чудесами. Да они и в самом деле чудесны. Почитал самородок несколько стихотворений — он сам слагает стихи с полным чувством размера; послушал он какого-нибудь певца — он уже поет его романсы и поет хотя по-своему, но так, что ни одной оскорбительной ноты вы не услышите; показали ему гриф — больше ничего,— через месяц левая рука у него быстро бегает по ладам, отыскивая, разумеется, простейших созвучий, но никогда не соединяя неродственных тонов, переходя иногда резко и смело, но не фальшиво.

Мало этого. Три рода восприимчивости даются человеческим натурам: 1) один видит во всем новом, ему представляющемся, ту сторону, которая в новом сродственна с прежним, ему известным; 2) другого во всем новом поражает только резкая, отличительная особенность этого нового, которую он и вносит в душу свою, в разорванности со всем прежним; 3) третий, наконец, иногда с первого, иногда не с первого раза совсем овладевает новым явлением и вносит его в душу целостно как особенное, но находящееся между тем в гармонической связи со многим уже прежде им воспринятым.

Объясним нагляднее каждый из этих родов восприимчивости.

1) Первого рода восприимчивость весьма дешева и встречается у многих; она обусловлена известной степенью пошлости воспринимающей души, которой все кажется обыкновенным, известною степенью узкости взгляда, не видящего ничего, кроме старого горизонта домашнего курятника; а между тем и даже эту узенькую восприимчивость называют способностью, и ей даже бывают рады весьма многие учители разных изящных искусств, встречая ее в своих учениках и ученицах. Собственно же говоря, это есть не что иное, как способность опошлить всякое стихотворение, всякий мотив, всякий образ, способность увидеть в новом лице, созданном художником, какого-нибудь Ивана Андреевича или Татьяну Саввишну из своих знакомых, к которым расположен или на которых сердит, и в такой мере и степени привязаться к новому лицу или оттолкнуться от него; способность барышни самое грозное и безотрадное стихотворение Лермонтова применить как-нибудь к своей конфектной страстишке наравне с другими, совсем гладень-

кими стихами; способность легко запомнить голый ход мотива какой-нибудь народной песни, не обратив ни малейшего внимания на ходы голосов, видоизменяющие характер простых нот, на уклонения, дорогие для того, кто дорожит и поражается особенностью; способность портретиста придавать общий, сходный, праздничный и красивый характер всем физиономиям, уловляя легко родовые черты. Вот какая это способность! И беда, если она обращается на что-то совсем особенное, на народное. Многие народные песни я лично не могу слышать, потому что имел несчастие слыхать, как уловляли их тексты и мотивы такие способности, большею частию весьма самолюбивые и имеющие большие претензии на легкое и быстрое восприятие нового. Бог с ней, с этой губительной, мертвящей и опошляющей все способностью! С такой способностью человек в сфере нового явления ни заезжий гость, ни хозяин, уж конечно, а просто лопарь, который повсюду видит свое мутное небо, своих божков и т. д. Еще раз, бог с ней, с этой способностью!

2) Второго рода восприимчивость совершенно противоположна первой. Людям, одаренным ею в той или другой степени, преимущественно кидаются в глаза во всяком новом явлении его резкие особенности, его исключительные стороны; так, например, в языке какого-либо сословия только одни его странности, в каком-либо мотиве только одна чудная сторона его, в типе — стороны наиболее резкие, наиболее отдельные, или, лучше сказать, отделяющие тип от других. Такого рода восприимчивость выразится, конечно, в рабской копировке особенностей явлений, и все жесткое, мертвое, сухое, что находится вообще в копировке, хотя бы и самой лучшей, заключается в этой восприимчивости.

3) Наконец, третьего рода восприимчивость самая редкая и самая дорогая; она, как талант, бесконечна и разнообразна и ее в определение не уловишь.

Один самородок музыкальный, которого я знал и знаю, происхождением ярославец, был сперва приказчиком в одном заведении в глухой стороне Москвы[18]. Голос у него объема необычайного: верхнее si берет он грудью; ухо такое, что раз-два прослушает романс, и, если романс ему пришелся по душе, он его поет совершенно верно, изменяя только по-своему некоторые украшения, весьма часто не ко вреду, а к пользе романса. Песня его свободна; она не продается, а дарится приятелям, и целые долгие вечера готов

он петь, когда видит, что слушатели *чувствуют,* и чем больше поет он, тем больше входит в лирическое состояние. Те немногие народные песни, которые встретятся промежду романсов и споются только для охотников до этого дела, как-то: «Вспомни», «Не одна-то во поле дороженька», «Улетает мой соколик» и некоторые другие, доведены уже до той художественности, до той типичности мотива, в которой исчезают и сливаются различные местные разнообразия, так что музыканту остается лишь записывать, очищая ее только от некоторой вкравшейся случайно примеси цыганщины. Мне случилось раз слышать этот необыкновенно сильный и вместе сладкий тенор в соединении с сильнейшим женским контральто такого же самородка, с контральто, развитым частым упражнением; вероятно, никакие ученые диссертации не разъяснили бы мне характера великорусской песни, как одна ночь этого пения, широкого, могучего, переливающегося тихим огнем по жилам. Песни лились, лились, одна другой шире, одна другой переливистее. Душа расширялась вместе с песнью, которая так и дышала свежим воздухом великорусского края... И многими такими освежающими душу ночами обязан я, как обязаны многие, нашему самородку.

Другого самородка в деле народного пения я имею право назвать по имени, потому что он более или менее известен всем посещающим русский театр: это О. Л. Лазарев [19], в пении которого, хотя и под сильным влиянием цыганщины, дорога, однако, другая сторона русского пения — восхождение фистулою до самых верхних звуков и плясовой, поджигающий характер чувства.

Наконец, третий тип певца-самородка, но самородка развитого глубоким мышлением и наукою, тип единственный и из всех известных нам совершеннейший. Пение народной песни было и, вероятно, есть для него служение; поэтическая и музыкальная натура руководит его выбором; различные оттенки мотива песни, оттенки личные или местные, у него как-то сами собой очищаются и сливаются в один тип, совершенно уже чистый, ибо он счел бы преступлением прибавить хоть одно искусственное украшение к чистоте мотива или исказить спокойную широту его чуждым, цыганским элементом страстности. Весь пламень чувства у него в вибрации голоса, особенным образом, как будто нарочно устроенного для великорусской песни, голоса, способного тянуться долго до бесконечности, подниматься фи-

стулою на высоту и дрожать грудным тембром, колебаться волнообразно и даже ныть, как ноет сердце. Чисто типическое, даже археологическое пение едва ли найдет такого другого представителя [20].

Удивятся, вероятно, многие, что, заговорив о типах певцов, поющих русские песни, я не упоминаю о многих известных на этом поприще. Я скажу одно, что все они — певцы или певицы отличные, но к народной песне относятся неправильно: они не ее поют, не ее любят, а высказывают в ней те или другие блестящие стороны своих талантов. Так, одной, например, удаются в пении вообще места патетически-плачевные, и вследствие этого все тоскливое, что попадается ей в русской песне, она доводит до вытья; другому бог дал много бойкости, размашистости, удали — он эти качества переносит во всякую русскую песню, на них, как говорится, и выезжает. Избави бог, если музыкант, собирающий и обрабатывающий народные мотивы, знаком только с такими источниками, как последние, нами упомянутые; но жаль, если не познакомится он с теми или другими законными сторонами пения, которых образчики мы привели и которым подобных, вероятно, на Руси много.

Что касается до певцов, поющих с некоторым искусством хором, то это суть или песенники, или цыгане.

Прежде всего скажу несколько слов о цыганах, которых пение подвергается фешенебельному презрению многих господ и между тем благополучно продолжает и, вероятно, надолго, как элемент самобытный, продолжит свое существование.

Цыгане представляют явление совершенно особенное в музыкальном отношении. Об этой их особенности здесь распространяться не место. Желающих знать дело в подробности я прямо могу в настоящее время отослать к живой и замечательно даровитой книге Листа [21], после которой фешенебельные отношения свысока к музыкальности этого племени должны умолкнуть.

Цыгане — племя с врожденною музыкально-гармоническою, заметьте, гармоническою, а не мелодическою, способностью; и я думаю, что роль их в отношении к племенам славянским заключается в инструментовке славянских мелодий, что́ они и делают или по крайней мере делали до сих пор. Всякий мотив они особенным образом гармонизируют, и у них, кроме удивительно оригинальных, иногда удивительно прекрасных ходов голосов и особенности в движении

или ходах голосов, также ничего нет, хотя именно эти *ходы* и это особенное движение, которое можно уподобить явно слышному биению пульса, то задержанному, то лихорадочно-тревожному, но всегда удивительно правильному в своей тревоге, составляют для многих обаяние цыганской *растительной* гармонии. Цыгане как племя дикое обладают непосредственностью восприимчивости и бросают некоторый свет на самый вопрос о непосредственной воспримчивости. Многие, не хорошо знакомые с особенностью натуры этого племени, заподозревают нечто искусственное в их вспышках и беснованин, некоторую аффектацию и говорят, что если есть что-либо оригинальное в цыганстве, то только в цыганстве диком. Кто говорил это, тот, как я могу утверждать наверное, не слыхал диких цыган и не вник в характер цыганства. Опять повторю, что оригинальных мелодий бог не дал цыганам; он дал им чувство инструментивное, наклонность к странным, оригинальным ходам голосов, гармоническую способность; и нечего удивляться, что они с цыганским *чувством* поют какой-нибудь пошлый романс, нечего заподозревать в их порывах аффектацию. Ни одного романса, хорошего или пошлого, будет ли это «Скажи, зачем», «Не отходи от меня» Варламова, или безобразие вроде романса «Ножка», не поют они таким, каким создал его автор: сохраняя мотив, они гармонизируют его по-своему, придадут самой пошлости аккордами, вариациями голосов или особым биением пульса свой знойный, страстный характер, и на эти-то аккорды отзывается *всегда* их одушевление, этой вибрацией дрожат их груди и плечи, это биение пульса переходит в целый хор. Эта отзывчивость не есть личная, а типовая, невольная, обязательная для всех, всегда повторяющаяся, ибо она всегда пробуждает в натуре их известные струны. Натура всегда отзывается на впечатления, которые увлекают ее в мир ей родственный, сколько бы раз впечатления эти ни повторялись...

Из этого следует, что цыгане важны как элемент в отношении к разработке музыкальной стороны нашей песни, и здесь для всякого знающего дело значение их несомненно[22]. Их манера придает некоторым из наших песен, как, например, «Пряха», «Ивушка», особенный страстный колорит. Кроме того, как певцы по ремеслу они сохраняют множество текстов и мотивов. В собрании Павла Ивановича Якушкина встречается несколько песен, записанных мною под пение цыган, и песни эти не из худших, а из лучших.

Таковы «Песня о хмеле», «Как на славной было улице на Дмитровке», «Исходила младенька»; эта последняя особенно замечательна и по тексту и по мотиву.

Такому сохранению у цыган старых текстов и мотивов способствует много то упомянутое мною качество их, которое я назвал отсутствием в них оригинальности собственной. Племя бродячее, племя, хранившее только одну свою *натуру* (как данные) чистою и неприкосновенною,— цыгане по дороге ли странствий, на местах ли, где они остепенились, как у нас, захватывали и усвоивали себе то, что находили у разных народов. Самый язык их, сохранив явно санскритские коренные слова, принял в себя множество разных, преимущественно славянских элементов.

Чисто цыганских песен мне удалось записать всего только три. Эти три очень характеристичны и вполне подтверждают высказанное мною мнение о цыганах. В них выражается вполне типичность племени, звучат родовые предания, отражается бродячая и горькая судьба цыган, а между тем по языку они представляют какую-то хаотическую амальгаму, по мелодии (в этом прошу поверить мне на слово) они нисколько не оригинальны.

Вот эти песни с подстрочным буквальным переводом:

I

Тэ зэлэндуба
Зеленый дуб

Тэ зэлэндуба, тэ зэлэнэнька,
(Ты зеленый дуб, ты зелененький)
Тэ зэлэнэнька, тэ дубровэнька
(Ты зеленая, ты дубровушка),
Тэ я листья лья, тэ бумажнэнька
(У тебя ли листья шелковые),
Тэйо мурицы, тэйо мутэнгирэ
(Твои ли жолуди жемчужные).
Тэй корипизо, тэй рутэвенько
(Само ль ты дерево все золотое)

и т. д. Это, видите ли, обращение цыгана к широкому старому дубу, приютившему его с его семьею во время невзгоды.

II

Скеденту мэ рома́лэ, скеденту мэ чава́лэ
(Сбирайтесь старики, сбирайтесь молодые),
Кэ малю скэри ша́тра, тенэнту мэрада
(К старостину шатру, держите совет),

Эн йов джала урняла, прэси вонэ грэсте
(Он едет, летит на своем сером коне),
Прэси вонэ грэсте, адрелолэ чарэсте
(На сером коне, в красном кунтуше) и т. д.

III

Ай кэрдя же о чаворо
(Ай сделал же парень)
Трин биды глощыны
(Три беды, три уголовья):
Перва беда тэлэ чидя
(Первую беду долой сбросил)
Пэскире скарбаса
(Он своею казною),
А о вáвир тэлэ чидя
(А вторую беду долой сбросил)
Пэскоре гадяса
(Своим умом-разумом),
А э трито тэлэ чидя
(А третью беду долой сбросил)
Пэскирэ ромняса
(Своей молодой женою).

Три эти вещи я записал у цыган с буквальною по возможности точностью; цыгане же мне их и переводили. А вот вам образчик самой дикой смеси языков — одна из употребительнейших, собственно, цыганских песен:

Ой нэбо, нэбо, Ваничка,
Болит больно сердечко
Ой да малэстэ шэралэста
Диудун да синграйя.

Или в известной песне:

Ты Настасья, ты Настасья,
Отворяй-кс ворота...

Куплет цыганский:

Коль оддэна дендэнвлэса,
Аль оддэна синкамэна,
Аль оддена синкамэна
Фэдир мэндир налаттэна.

Примеров этих, вероятно, достаточно для доказательства справедливости моих замечаний о цыганах.

Это народ певучий по натуре, но которому самому нечего

петь, и тем самым они очень важны в деле сохранения и развития *нашей* песни.

От цыган с их все-таки артистическою натурою как-то тяжело переходить к нашим хорам песенников, которых и здесь в Петербурге можно слышать по разным гуляньям. Нет сомнения, что между ними есть люди даровитые, но, вообще-то говоря, никто так не портит русской песни, как солдаты и эти вольнопрактикующие хоры песенников.

Певцы, то есть поющие с некоторым искусством, обыкновенно аккомпанируют себе на каком-либо инструменте, на балалайке или на семиструнной гитаре, до игры на которых, равно как и до некоторой степени искусства в пении, доходят они большею частью самоучкою. Знаменитый Высоцкий был, собственно, такого рода гениальный самоучка [23].

Но и кроме Высоцкого, самородка-гения, многим самородкам-талантам в большей или меньшей степени удается иногда схватить в мотиве такие существенные стороны, подметить такие тонкие особенности, которые не мешает принимать к сведению многим ученым музыкантам. Важное дело тут то, что самородок фантазирует всегда на мотив, который душе его дался, с которым слились у него, может быть, многие веселые или тяжелые минуты его жизни, его сердечных увлечений, его отчаянного кутежа и т. п.

Лет восемь назад пребывал в одном московском трактире у Каменного моста торбанист с талантом необыкновенным, именем Алексей, известный многим, которые слыхали его игру. На всей истощенной наружности этого бледного молодого человека лежала печать какой-то тоски, какого-то неудовлетворения; в самых веселых звуках слышались у него какие-то жалобные стоны, и кто помнит, как фантазировал он на известный мотив цыганской венгерки, как этот мотив, веселый только по внешним своим формам, но в сущности томительно-тоскливый, лился у него из-под пальцев с бесконечным разнообразием, занывая постоянно, как заныает сердце, тот поймет, почему мы придаем в отношении к народным мотивам такое значение торбанистам, гитаристам, балалаечникам и проч. [24]. Кроме того, торбанисты и гитаристы поют еще разные романсы, большею частью унылые, а иногда слишком веселые песни, в которых, *может быть*, под слоями новыми и крайне циническими скрываются слои старого скоморошничества. Вообще не до́лжно обегать ни одного самородка: которая-нибудь сторона да найдется в нем живая, существенная, нужная.

Последний источник, и самый богатый как материал,— это певцы и певицы для собственного удовольствия и хороводы. Распространяться об этом источнике нечего; мы говорили подробно только о том, что́ обегается понапрасну, а это уж источник явный, неизбежный. Нельзя не заметить только, что есть такие счастливые, даровитые организации из женщин, поющих ли под окном за работою, в веселой ли беседе, с пения которых прямо записывай и тексты и музыку: поэтическое и музыкальное чутье в таких довольно притом не редких натурах поистине поразительно. Иная, например, допоет песню до известных стихов только и окончит; приглядитесь хорошенько, и вы увидите, что дальше пойдут стихи вставочные из другой песни, или деланные, или, как она назовет, *дурашные:* чувство музыкального такта врожденно точно так же такой натуре, и ни одной ошибки не найдет ученый музыкант в ее делении мотива на такты, в растягивании или ускорении звуков и т. д. Вот такие-то натуры и суть самые драгоценные источники.

V

Теперь следует сказать несколько слов об обхождении с источниками, о том, в каком виде представляются источниками самые материалы, то есть песни. В этом отношении я могу сообщить только несколько практических замечаний, до которых дошел я опытом, и мои замечания, как всякие личные и опытные, подлежат разбору и оценке каждого и только тогда, разумеется, получат какое-либо значение, когда будут проверены опытами других.

Прежде всего я позволяю себе еще раз высказать то убеждение, что чисто археологические стремления в деле собирания песен ни к чему не ведут, как всякая *платоническая* страсть.

В песне, новой по содержанию, встретятся иногда совсем старые или, лучше, коренные взгляды и те общие подробности, в которые как в готовые уже, исстари ведущиеся формы укладывается новое содержание. Приведем пример. Пусть припомнят читатели наши из якушкинского собрания песню, довольно, впрочем, ходячую, начинающуюся так:

Не шумите-ко вы, ах, да вы леса темные!

За этим началом, представляющим собою совершенно готовые и преданием завещанные формы, идут * несколько стихов, относящихся, как и событие, составляющее их содержание, к временам новым, конечно, но вслед же за тем проводы и прощание опять носят типический характер:

Снаряжу ль я, снаряжу дружка хорошенько,
Хорошенько... и т. д.

Дело в том, как я уже замечал, что коренной, старый взгляд живет в новом, что законы творчества песни одни и те же, что старые поэтические формы хранятся доселе, как заветный клад; надобно только торопиться собирать эти сокровища, к сожалению, замещаемые «образованными» романсами. До какой степени не только старые формы, но часто самое старое, допетровское содержание целеет в народе, может показать, например, следующая песня, сравнительно составляющая, впрочем, уже редкость. Поразительное свойство ее кроме всякого поэтического и народного достоинства есть противоположность напева, почти плясового, с содержанием совершенно трагическим:

У ворот сосна раскачалася,
Ай люли-люли раскачалася:
Белая Дунюшка разыгралася,
Ай люли-люли разыгралася:
Как боярский сын на крыльце стоит,
Ай люли-люли на крыльце стоит.
Как боярский сын Дуне речь говорит,
Ай люли-люли Дуне речь говорит:
«Поиграй» **, Дунюшка, поиграй, белая:
Ай люли-люли, поиграй, белая.
Я тебя, Дунюшка, жить к себе возьму,
Ай люли-люли жить к себе возьму».
Белая Дунюшка испужалася,
Ай люли-люли испужалася.
Как со вечера голова болит,
Ай люли-люли голова болит;
Ко полуночи она...
Ай люли-люли...
Ко белу свету уж нет Дунюшки,
Ай люли-люли нету Дунюшки.
Как в Москве звонят ко обеденке,
Ай люли-люли ко обеденке;
Белую Дунюшку хоронить несут,
Ай люли-люли хоронить несут.

* После стиха «По неволюшке, да все по милом дружке». *(Примеч. Ап. Григорьева.)*

** Поется «пыграй». *(Примеч. Ап. Григорьева.)*

Конечно, такая песня поразит и археолога; но не менее поразительны поэтические формы, в которые вкладывается новое иногда содержание. В пример обилия и красоты их приведем еще песню, тоже не очень редкую, но никем не записанную:

Ах, что есть ли в поле за травушка, за муравушка!
За муравушка...
Она день ли цветет, ночь — алеется,
Ночь алеется...
По чисту-то полю * она расстилается,
Расстилается...
Что по мне ли мой милой друг сокрушается,
Сокрушается...
Что за милый друг, да что за душа моя!
За душа моя...
Иссушил-то милой меня суше травушки,
Суше травушки...
Уж как той ли травы — травки подкошененькой
Подкошененькой...
Не спалось-то мне младой, младой ночкой темною,
Ночкой темною...
На белой-то я на заре млада, млада чуть забылася,
Чуть забылася...
Будто мой высок терем, терем растворен стоит,
Растворен стоит...
Все окошечки — окна вон повынуты,
Вон повынуты...
Все окошечки — они распечатаны,
Распечатаны.
Уж как то ли милой сидит, собирается,
Собирается...
Ты куда, куда, милой, собираешься?
Собираешься...
Во какую путь-дороженьку, милый, отправляешься?

Наконец, нельзя пренебрегать и самыми искажениями песен, даже явными. Искажения (подразумеваются народные, а не ученые) бывают двух родов:

а) или песня-тип заменяется вариантом сравнительно скуднейшим; у иного поющего плоха память на удержание богатых форм, и в целости остается только голое содержание песни;

б) или песня-тип смешивается с другой песнью-типом, так что с середины, с конца даже, идет приставка.

Пример первого мы видели в бедном варианте «Калину с малиной вода поняла», напечатанном в сборнике г. Сахарова.

* Или: по лугам-то трава. *(Примеч. Ап. Григорьева.)*

Чтобы пояснить происхождение второго рода искажений, раскрываем песенник с великолепным заглавием (С.-Петербург, 1818 года). В первой части его на с. 168 перепечатываем без изменений:

Вспомни, вспомни, мой любезный,
Мою прежнюю любовь,
Как мы с тобой, мой любезный, погуливали,
Осенние, темные ночки просиживали,
Забавные, тайные речи говаривали:
Тебе, мой друг, мой друг, не жениться,
Мне замуж, девке, нейти.
Женись, женись, мой батюшка,
Я замуж, девка, пойду.
В чистом поле, поле при долине,
Стоял высок терем;
В том ли новом, новом теремочке
Девушки песенки поют;
Знать, что мою любезную
Сговаривают.
Среди двора стоит крыльцо раскрашенное,
С того крыльца вели к венцу
Красну девицу-душу.
Один ведет за рученьку, другому-то жаль,
Третий стоит, слезы ронит, любил да не взял,
Кормил, поил любезную, все прочил себе,
Доставалась любезная иному — не мне.
«Хорошая, пригожая! простися со мной».
«И я рада бы простилась, воля не своя.
Как жила я у бабушки, мне воля была,
Помнить буду, друг любезный, все ласки твои,
Как сойдемся, обоймемся, дружочек, с тобой,
Расходивши, слезы льются, радость-дорогой».

Рассматривая песню, находим:

а) Песня напечатана с пения бессмысленно *, но простодушно, простодушней, чем бы напечатал ее г. Сахаров. Пел эту песню не простой поющий русский человек, а торбанист или гитарист в трактире, пел *с чувством,* как поется «Черный ворон» и особенно известный куплет:

Посмотри за куст зеленой,
Дорожит там прид собой
Пистолет мой зариженой!
Я не твой, нет я не твой! —

* Замечательная бессмыслица первого стиха «Вспомни, вспомни, мой любезный» (бессмыслица явная, ибо дело идет во всей песне о любезной, а не о любезном) повторяется, впрочем, в заглавии многих музыкальных вариаций на эту тему, между прочим, в заглавии вариации знаменитого Сихры [25]. *(Примеч. Ап. Григорьева.)*

куплет уму непостижимый, но необыкновенно патетический. Торбанист присочинил сам три последние весьма чувствительные, но совсем бессмысленные стиха.

б) Торбанист, а следовательно, и тот, кто записывал с его пения, смешал, может быть, по рассеянности, может быть, по недостатку памяти, а может быть, и спьяну две песни, два типа, приставив середину одной песни к концу первой.

Теперь представим два раздельные и законченные в себе типа: один общеизвестный, но со всеми малейшими оттенками, какие удалось нам подметить; другой, менее известный или известный многим только по четырем стихам, да и то благодаря Анне Ивановне Островского [26].

Вот первый тип, тип песни, всем знакомой, в особенности дорогой тому, кто ее прочувствовал сам в известном душевном состоянии; для него «красоты ее — этой песни и не можно описать», говоря словами другой песни. Печатаю ее опять с запевами, ибо она-то, собственно, и раскрыла для меня впервые поэтически-музыкальное значение запева, его, так сказать, уход в какую-то неопределенную даль:

Вспомни, вспомни, моя любезная *,
Нашу прежнюю любовь,
Как мы с тобой, моя любезная,
Погуливали!
Погуливали...
Осенние, долгие ** ночи
Просиживали!
Просиживали...
Забавные ***, тайные речи
Говаривали!
Говаривали...
Тебе, мой друг, мой друг, не жениться,
Мне заму́ж, младой***, нейти,
За́муж не идти...

Передумала красная деви́ца,
В одну темную ночь.
В одну темную ночь...
Женись, женись, мой любезный,
Я сама замуж пойду.
Я сама замуж пойду...

* Или: моя хорошая.
** Или: темные.
*** Или: любовные, сердечные, потайные, сладкие.
**** Или: девке. *(Примеч. Ап. Григорьева.)*

В чистом поле, поле, на раздольи *,
Стоял нов **-высок терем.
Стоял нов-высок терем...
Как во том ли, новом теремочке
Красные девицы поют ***.
Красные девицы поют...
Знать-то, знать-то, мою любезную
Сговаривают ****.

Законченнее и цельнее этой песни трудно что-нибудь себе представить. Мы думаем, что и торбанист только спьяна мог еще продолжать ее серединою другой песни. Нечего говорить о ее внутреннем, душевном значении: оно ярко, наглядно для всех выступило в известной высокой сцене между Бородкиным и Дунею и в типическом же, как сама песня, порыве: «Помни, Дуня, как любил тебя Ваня Бородкин» [27].

Теперь вот другой тип, который торбанист и составитель песенника смешали с «Вспомни».

Ты не пой, не пой, соловьюшко,
Не пой рано весной.
Не давай тоски-назолушки
Сердцу моему;
И так мое сердечушко
Изныло во мне!
Из-под бережка, из-под крутого
Вода не течет;
Из-под камешка, из-под белого
Вода ключом бьет.
За реченькой, за быстрою
Зелен сад растет;
Во этом ли во садике
Черема цветет.
Несозрелую, непоспелую
Нельзя заломать;
Не сосватавшись, красну девицу
Нельзя замуж взять.
Я повыгляжу да повысмотрю,
Я тогда возьму *****,
. . . . ******

* Или: при долине, при дороге.

** Или: злат.

*** Или: песни девушки поют.

**** Или: замуж отдают.

***** Или: возьму за себя.

****** Тут, очевидно, есть пропуск; намек на него находится в вышеприведенном искажении; но, не смея вставлять недостающих мест из искажений, мы печатаем в том виде, в каком записали с пения. *(Примеч. Ап. Григорьева.)*

С того крыльца ведут к венцу
Красну девицу.
Один ведет за рученьку,
Другой за другу,
Третий стоит — слезы ронит:
Любил да не взял!
Досталася сударушка
Другому, не мне!*
«Красавица-забавница,
Простимся со мной».
— Я рада бы простилася —
Кони не стоят;
Извощички коломенски
Не смогут держать!
«Красавица-забавница,
Взгляни на меня».
— Я рада бы взглянула бы,
Глаза не глядят!
«Красавица-забавница,
Платочком махни».
— Я рада бы махнула бы —
Платка в руках нет!

В собрании южно-русских песен г. Метлинского[28] в числе песен чумацких встречается песня, похожая на эту песню по содержанию, хотя совершенно не похожая по приемам. Вот эта песня (с. 457):

Думав я женытыся, а тепер не буду,
Куплю сыви волы, чумаковать буду.
Идуть волы, идуть возы выскрыпуючы,
А чумачок у кабачок вычукуючы.
Заишло сонце веснянее, стало прыгривать,
Сталы волы чумацкии в степу приставать.
Выкопаю кырныченьку в степу, в кремени,
Че не прыйди дивчынонька по воду к мени.
Аж приходить дивчынонька воды набирать,
Чумак ии за рученьку, та и став жартовать.
Выкспав я кырныченьку, выкопав я дви;
Выкохав я дивчыноньку людям — не соби.
Авже-ж-з тии кырныченькы орлы воды пьють,
Авже-ж-мою дивчыноньку до шлюбу ведут.
Один веде за рученьку, другый за рукав;
А я иду, сердцем вьяну, що любыв та не взяв.

* Прибавка торбанистов:

Другому, не мне —
Лакею свинье.

Эту прибавку случалось мне слышать и не от торбанистов. Известны насмешки народа над лакейством. Алексей Алексеич Уксусов — довольно общее прозвище, придаваемое народом лакеям, или, говоря по-народному, холуям. *(Примеч. Ап. Григорьева.)*

Ой привелы до церковкы; тепер, ты моя?
Вона йому заплакала: «неправда твоя».
Ой связалы билы ручки: «теперь ты моя?»
Вона стала, отказала: «неволя моя!»

В числе южно-русских же песен встретили мы еще один вариант на «Калину с малиною» (с. 255, 256 и 257).

Еще менее можно пренебрегать вариациями на один и тот же тип, часто весьма разнообразными. К песне-типу иногда присовокупляется новое начало, иногда новый конец. Так, например, цыгане (которые, между прочим, хотя и нещадно коверкают слова песен наших и напеву придают всегда свой собственный колорит, но знают их очень много) начинают иногда песню «Вспомни» так:

Вечор-то я, молодец,
У девушки был:
Сказала мне девушка
Нерадостную весточку,
Все печальную:
Женись, женись, молодец,
Я замуж пойду.
Вспомни, вспомни, девица, и т. д.

Дело в том, что цыгане смешивают здесь вариацию с типом: вариация, которую они поют, начиная таким образом и сводя на тип «Вспомни», в народе совсем другая песня, поется на другой голос, хотя явно создалась под влиянием песни-типа и выражает собою то же самое чувство. Вот в какой форме вариация существует в народе:

Болит буйная головушка —
Не знаю как быть.
Вечор добрый молодец
У девушки был.
Сказала-то мне девушка
Нерадостную весть,
Нерадостную весточку,
Все печальную:
«Отстань, отстань, молодец,
Отстань от меня,
Перестань-ко, удаленькой,
Ты ко мне ходить,
Ты ко мне ходить,
Ты меня любить».
— Тебе ли я, моя любушка,
Не в любви пришел,
Не в любви пришел,
Не пондравился?

Вспомни, вспомни, моя милая,
Прежнюю любовь,
Как мы с тобой, моя милая,
Совыкалися,
Под белою под березою
Целовалися!
Под горькою под осиною
Расставалися!
Под горькою под осиною
Травка не растет;
Под белою под березою
Травка зелена*;
На этой на травушке
Цветы расцвели;
На этих-то на цветочках
Кукушка сидит;
Кукует кукушечка,
Кукует жалобно,
Жалобнехонько.
Вздыхает-то мой милый друг
Тяжелехонько.

В вариации есть своя красота, встречаются свои особенности, свои типические выражения чувства, может быть, перешедшие из других песен-типов; таков весь конец ее, попадающийся иногда и в других песнях.

Самые нелепые, явно деланные искажения, лишь бы только они не сочинены были собирателем песен, а пелись в народе, пелись хоть торбанистом, могут наводить иногда на типы, потому что у народа и в деланном даже отзовутся отголоски обычных типов, напетых с детства слуху, завещанных непрерывным преданием, на это-то живое, типическое собьется всегда почти все деланное. Да не посетуют читатели, если мы и эту мысль нашу подтвердим опытом. Берем опять знаменитый песенник. В части II на с. 158 читаем следующую безобразную сшивку из разных лоскутьев:

Весел я, весел сегодняшний день,
Радостен, радостен теперешний час.
Видал я, видел надежду свою,
Ходит, гуляет в зеленом саду,

* Или, как сообщил мне покойный М. А. Стахович:
Под горькою под осиною
Травка высохла,
Под белою под березою
Травка выросла!
(Примеч. Ап. Григорьева.)

Щиплет, ломает зелен виноград,
Кисти бросает ко мне на кровать:
Спишь ли ты, милой, али ты не спишь?
Слова не молвишь, ответа не дашь?
Буду я, буду сама такова:
Слова не молвлю, ответа не дам.
Аннушка, выйди на красно крыльцо,
Выпьем, Анюша, по чаре вина
Мы про здоровье твое и мое.
Вспомнишь ли, Аша, вспомянуешь ли,
Как мы с тобой беседовали,
Ночи осенние просиживали?
Тайные речи пробаивали?
Я помню, мой милый друг, советы твои:
Тебе не жениться, мне замуж нейти.
Поехала надежда на другой город,
Женился, душа моя, на иной жене,
И взял дуру-страдницу не лучше меня:
Брови-то у страдницы, как быть у совы,
Глаза-то у страдницы, как быть у змеи;
А я душа, Аннушка, уж всем хороша:
Брови-то у Аннушки черна соболя,
Глаза-то у любушки — ясна сокола.

Все то, в чем слышны отзывы хотя и попорченных типов, типов, очевидно различных, мы обозначили курсивом. Остальное если и вариации, то непременно лакейские, но тем не менее присутствие типов очевидно. Первого типа мы не слыхивали, второй известен; третьего также мы не знаем, но изображение дуры-страдницы намекает на его существование. Нечто подобное не образами, но мотивом, чувством встречаем мы в следующей песне, записанной нами с пения:

Не женись ты, не женись, душа, холостой парень!
Если женишься, мой друг, после воспокаешься;
Неровна-то, неровна жененка навяжется...
Навязалася шельма-жена, подлая, негодная:
Уж и день придет — она журьбой пойдет,
Во всю темную ночь уснуть не дает,
На руке-то, шельма, лежит — во глаза, шельма, глядит,
Целовать она себя, шельма, велит...

Вообще можно положить за правило, что нет искажения, которое не наводило бы на тип. Вы скажете простому человеку несколько стихов из искажения, посреди которых попадается хоть один стих типический; «эта песня не так поется», скажет он и по поводу одного типического стиха споет такую песню, которой вы и не слыхивали, которой вы совсем не ожидали.

Задача в том только, чтоб попадать на свежие, настоящие источники; скажут, что в этом-то и заключается величайшая трудность, но можно ответить прямо: трудность не в отыскании источников, а в умении относиться к источникам.

ДРАМА
И
ТЕАТР

РУССКИЙ ТЕАТР.
СОВРЕМЕННОЕ СОСТОЯНИЕ ДРАМАТУРГИИ И СЦЕНЫ

I

Театр в наших глазах — дело великое, потому великое, что по сущности своей он должен быть делом народным.

Если мы до сих пор не писали ничего о русском театре, то потому только, что до сих пор писать о нем серьезно было совершенно невозможно. Кроме общих условий, полагаемых произволу мысли законом положительным, существовали еще условия особенные, специальные.

Таких специальных условий нет более [1].

Писать о театре, следить за театром становится не только возможным, но необходимым, становится, по нашему мнению, даже обязательным для каждого честного литературного направления.

Писать, разумеется, следует только о русском театре, о нашем театре, каков он ни на есть, потому что только его состояние важно для мыслящего наблюдателя жизни [2].

Двух вещей будем равно избегать мы в наших летописях, двух подводных камней оберегаться, именно: 1) упадка критического мерила нашего до уровня сцены в ее настоящем состоянии и 2) фешенебельного, великосветского презрения к русской сцене даже в настоящем ее состоянии.

Насчет этих двух пунктов мы и считаем прежде всего необходимым честно и искренно объясниться.

1) В сцене и в сценических впечатлениях есть известного рода обаяние, которому вполне поддаваться довольно опасно. Объясним дело проще. Если вы редко ходите в театр, все фальшивое, рутинное, сделанное в пьесах ли, в игре ли артистов, вас поражает в высшей степени неприятно; вам и в глаза и в уши кидается все, что производится «нарочно», а не «взаправду». Не говорим о совершенно пошлом, говорим только о рутинном, ибо редко ли, часто ли ходите вы в те-

атр, но если вы человек с чутьем, пошлое всегда будет внушать вам глубокое, непримиримое отвращение... Но если вы ходите в театр часто, если вы любите его страстно, вы постоянно должны из уважения к самому себе пристально смотреть за собою, иначе (мы говорим вовсе не шутя, а по собственным личным опытам) вы можете так въесться в сценические впечатления, что рутина и фальшь все слабее и слабее будут поражать ваше чутье: вы принюхаетесь к ним. И знаете ли как принюхаетесь! Не только, увлекаясь исполнением роли артистами, вы будете смешивать драматическое произведение с его сценическим исполнением; нет, в самом исполнении вы незаметно для вас самих будете привыкать к рутине, механике, фальши...

Что же следует из этого? — спросите вы, конечно. Неужели для того, чтобы настоящим образом понимать и ценить театр, надобно ходить в него как можно реже?..

Знаете ли, что мы искренно скажем почти что да... при настоящем состоянии нашей сцены. Кто в состоянии с удовольствием просидеть, когда дают «Житейскую школу» [3], «Водевиль с переодеваньем» [4], «Смерть Ляпунова» [5], «Парижских нищих» [6], пошлые штуки г. Родиславского вроде «Расставанья» [7], омерзительные клеветы на русский быт вроде изделий гг. Тарновского, Руднева [8], Григорьева 1-го (которого никак не надобно смешивать с покойным Григорьевым 2-ым, автором грубых, но беспритязательных и простодушно-даровитых картин из купеческого и народного быта) [9],— кто, говорим мы, способен все это высиживать с сластью, того вкус ничем не лучше вкуса мышиных жеребчиков, занимающих первые ряды кресел в балете. Для того театр не дело, а забава, да и забава-то грубая.

Один из величайших и серьезнейших драматических критиков Лессинг сказал как-то в своей знаменитой «Гамбургской драматургии», что «многие плохие вещи могут и должны быть удержаны на сцене, потому что представляют для актеров благодарные роли». Но этих слов Лессинга не могут обратить против высказанного нами положения поклонники «водевилей с переодеваньем»... В те времена, когда великий критик писал свою «Гамбургскую драматургию», в Германии еще не было ни Шиллера, ни Гёте, и почти только он один ратоборствовал за Шекспира. Да и не штуки же вроде «Водевиля с переодеваньем» защищал Лессинг. Он защищал, да и то на время, вещи плохие или «сделанные», но в известных ролях представляющие работу для артистов.

Ему во что бы то ни стало надо было пробуждать в исполнителях сценических произведений артистичность, а в зрителях сочувствие к сценическим зрелищам вообще. Совершенно в других условиях находимся мы.

Театр как дело серьезное и народное начался у нас тоже недавно, начался настоящим образом с Островского, ибо Пушкин писал свои драмы не для сцены; великие же произведения Грибоедова и Гоголя попали на сцену совершенно случайно и долго высились уединенно над ее пошлым хламом, но, во всяком случае, театр у нас начался. Представления драм нашего первого вполне народного драматурга показали уже массе неизмеримую бездну, отделяющую то, что представляется на театре «нарочно», от того, что происходит на нем «взаправду», что служит выражением жизни и вместе разъяснением и оразумлением жизни.

С другой стороны, мы прожили уже ту эпоху, когда интересует только сценическое исполнение пьес, только игра артистов. Едва ли бы даже великий Мочалов мог увлечь нас в настоящую минуту исполнением нелепого Ляпунова г. Кукольника, едва ли бы даже и такой серьезный пластический художник, как В. А. Каратыгин, мог сделать для нас сносным Ляпунова г. Гедеонова. Едва ли бы даже Репину или Асенкову могли мы теперь вынести в разных изделиях наших бывалых водевилистов; едва ли бы даже и ради грациозной и вместе глубокой игры г-жи Веры Самойловой высидели мы в настоящее время ерунду вроде «Владимира Заревского» или сантиментальную пошлость вроде «Театрального музыканта и княгини» [10].

Когда мы говорим *мы,* то разумеем, конечно, не себя, а, во-первых, людей мыслящих и, во-вторых, народ, толпу, массу. О середине, о нравственном и умственном мещанстве, мы вообще не имеем привычки говорить по отношению к серьезным явлениям общественной, умственной и нравственной жизни.

Да не серединою этою русский театр теперь и держится матерьяльно. Середина как-нибудь да уж абонируется в оперу или для шику посещает французские спектакли. Сходите, например, хоть в Мариинский театр, когда в нем дают не оперы, а русские драматические произведения,— вы увидите, что бельэтаж и бенуар пусты [11]. Такая история и в Александринском.

Да и слава богу! Театр должен держаться массою. Да обратится он для нее в насущную потребность!..

Но много условий нужно для того, чтобы он обратился для нее в насущную потребность, и условия эти заключаются вовсе не в ее развитии. «Дитя тысячеглавое» достаточно развито, то есть снабжено общим чутьем добра и правды, чтобы понимать то, что есть «настоящее дело», что происходит на сцене «взаправду», а не «напрасно», а главное — в нем чутье к живью необычайно сильно. Из-за «живья», мало-мальски где-нибудь явившегося, оно снисходительно, даже пока бессознательно и безразлично снисходительно смотрит на все. В нем, в «тысячеглавом дитяти», даже чувство красоты есть, только смутное. Воспитается, не беспокойтесь!

Условия для того, чтобы насущною потребностью и серьезным делом стал для массы театр, повторяем, заключаются не в ней, а в самом театре.

Русский театр и русская драматургия до сих пор, несмотря на Островского, все еще как-то не ладят между собою. На сцене, например не поставлено несколько вещей, существующих в литературе *. Даже иных вещей Островского не поставлено на сцене, каковы «Доходное место», «За чем пойдешь, то и найдешь», и, наконец, не поставлен еще и его «Минин». Многие из поставленных уже прежде его вещей даются редко, крайне редко, как, например, одно из высших его произведений «Бедная невеста», или вовсе не даются, как «Не так живи, как хочется», «Праздничный сон до обеда». Неужели для массы интереснее «Парижские нищие», «Демон» [12] и другие штуки, чем драмы Островского?

Не думаем.

Массе явно, очевидно нужно свое, народное, русское. Каково б оно ни было — художественное ли, как вещи Грибоедова, Гоголя, Островского; порядочное ли, как вещи г. Чернышова, которые по крайней мере умны [13]; даровито ли грубое, как вещи г. Потехина senior ** [14], несмотря на вой его кликуш и на бессмысленное пьянство его героев; наглые ли сшивки из чужих лоскутьев г. Потехина junior *** [15]; бездарные ли и безъязычные, как произведения г. Владыкина [16],— масса народная наполняет театр, масса

* В русской литературе есть, например, «Псковитянка» Мея, а на сцене нас угощают «Денщиком» г. Кукольника; у нас есть «Горькая судьбина» Писемского с типическим лицом Ананья, а нас потчуют иногда «Расставаньем» г. Родиславского! *(Примеч. Ап. Григорьева.)*

** Старшего *(латин.)*.

*** Младшего *(латин.)*.

сочувствует чрезвычайно живо, слушает внимательно и серьезно. И понятно. Ее жизнь, ее настоящие, неподдельные интересы затрогиваются; хорошо ли, нет ли, но затрогиваются. Тут она настоящим образом ценит и выполнение сценическое, способна отличить фальшь и рутину от дела. Помните представление хоть «Грозы», например: судорожные рукоплескания всему, что было выполнено хорошо, и величайшая холодность к ломанью г. Бурдина[17] в роли Дикого. Потому в драмах Островского масса понимает, какой должен быть *тон* у известного лица, *как* должно выразиться известное душевное движение. Это ее мир, это лица ей знакомые, лица «заправские» или по крайней мере хоть немного походящие на «заправские». А почем ей знать, как объясняются разные герцоги и герцогини? Как ни ломайся в них актер или актриса, масса может подумать, что оно тут, может быть, так и нужно.

Что же опять-таки следует из этого? — вправе еще спросить читатель. Неужели то, что ходить в театр надобно только в русские оригинальные пьесы и что, стало быть, давать надобно на театре только русские оригинальные пьесы?

И опять-таки мы обязаны искренно ответить почти что *да*... при настоящем состоянии сцены, и ответить так вовсе не по исключительности национализма.

Эпоха чисто артистическая — эпоха Мочаловых, Каратыгиных, Щепкиных, Сосницких, примеривавших на русскую натуру, и великолепно примеривавших, общеевропейские типы,— прошла. С этим ничего не поделаешь.

Мы были бы очень рады видеть на нашей сцене Шекспира, Шиллера, Кальдерона, Гюго, да ведь играть-то их некому. Масса тоже могла бы понять настоящее дело, хотя бы и чужеземное, да вместо настоящего дела перед нею на сцене происходит пародия на настоящее дело. Ей остается восторгаться криками. Это мы постараемся доказать в этой же статье[18].

Переводный же балласт вроде «Парижских нищих», «Дядюшки Мартына»[19] и проч. только притупляет и затем развращает вкус и влечет к одному умозаключению, что в театр надобно ходить как можно реже. А то ведь вон Москва по своей страсти к театру развратилась эстетически до того, что восторгается г. Самариным и г-жою Медведевой в непрестанно прибывающем хламе переводной дребедени![20]

2) Но мы сказали, что столько же, как понижения критического мерила до уровня сцены в ее настоящем состоя-

нии, до́лжно бояться противоположного подводного камня — фешенебельного презрения к сцене даже в ее настоящем состоянии.

Жалко, действительно жалко это настоящее состояние. Весь *дельный* репертуар русской сцены упишется на одной страничке... К этому дельному репертуару можно еще, пожалуй, скрепя сердце прибавить еще страничку Лессинговых «плохих вещей, которые могут и должны быть удержаны, потому что представляют благодарные роли для артистов». Все остальное — хлам, балласт, в который толпа ходит только в первый, во второй раз, заманиваемая афишами, и затем уже вовсе не ходит; но презирать русскую сцену, как, например, презирал ее явно в своих фельетонах покойный Панаев, нельзя было и в былые времена, нельзя и теперь. Ужаснейший вздор играли по большей части Мочалов, Щепкин, Каратыгин, Репина, Самойлова, даже Мартынов, даже иногда Садовский, даже — и большею частию — Васильев, Шумский, В. Самойлов, но большие русские сценические дарования сказывались в этом вздоре. Вот например, хотя в каком-нибудь «Владимире Заревском» в былую эпоху весь второй акт, веденный Каратыгиным с энергическою простотою, а В. Самойловой со всем обаянием грации, доставлял настоящее эстетическое наслаждение, доступное нам гораздо более праздного наслаждения, доставляемого гастрономам михайловскою французскою сценою: ведь Мартынов был велик иногда в ужасном вздоре, ведь Самойлов показывал, что́ богатое, хотя и внешнее дарование может сделать из какой-нибудь штуки вроде «Театрального музыканта и княгини», ведь Садовский начинал не с Русакова и не с Любима Торцова.

Но это дарования большие. А честные, посильные подвиги дарований меньшего размера были ли оценяемы по достоинству, были ли вообще оценяемы? Помните ли вы величаво презрительный тон покойного Панаева (а ведь это был литератор честный, кроме того что литератор высоко даровитый), который постоянно являлся у него, как только он заговаривал в своих фельетонах о русском театре? Вот то-то и беда, что у нас кто говорил о театре не презрительно, падал до уровня воззрений гг. Руднева, Родиславского и К°, а настоящие литераторы говорили о русском театре с пренебрежением. Позвольте вас спросить, кто оценил честную игру покойного Максимова 1-го в Гамлете помимо невыгодных условий его органа? Кто, наконец, серьезно ука-

зывал нашим артистам на их недостатки и промахи? Совершалась, например, в Москве безобразнейшая профанация: поэтический лик Гамлета обращаем был в какого-то противного нюню г. Самариным — хоть бы слово русская критика! Искажали недавно Макбета — тоже хоть бы одно слово! Да и зачем? Не стоит!..

Не знаем, удастся ли нам плыть безопасно между Сциллою и Харибдою, но мы на это плавание решились не по уверенности в наших силах, а по крепости веры нашей в серьезное значение театра как дела народного... Не дадут нам плыть далеко обстоятельства, от нас не зависящие, мы вернемся назад, то есть оставим это дело, но плыть по воле всякого ветра не станем...

II

Что дают на русской сцене?

Несмотря на видимое разнообразие наших афиш, насущный репертуар русского театра весьма легко перечислить. Не все то, что разнообразит наши афиши, или, лучше сказать, разнообразило их, удерживается на сцене.

Вопрос о том, что дают на нашей сцене, может быть обращен в другой вопрос: что такое наша драматургия?

Прежде всего, разумеется, надобно отличить драматургию печатную от сценической. Мы уже коснулись несколько этого отличия, но коснулись вскользь, не исчисляя фактов и не углубляясь в вопрос.

В литературе есть драматические очерки Пушкина, очерки, положим, и без красок, но гениальные. Их вообще не дают. Мы не станем говорить о причинах, по которым не дается «Борис Годунов», хотя признаемся откровенно, что недоумеваем, почему он не дается, разумеется, с выпуском или изменением двух-трех сцен, в которых участвуют духовные лица [21]. Но почему не даются другие его драматические произведения? Скажут нам, что пытались ставить некоторые, как, например, «Моцарт и Сальери», «Русалка», и они не имели успеха. Но ведь надобно спросить, почему они не имели успеха? Еще бы ставились они так, как раз ставились *сцены* из «Каменного гостя» (почему же не всего «Каменного гостя»? Ведь это произведение законченное!), в которых роль Дон-Жуана возложили чуть ли не на г. Степанова [22], должно быть, на основании его красивой наружности. А другие-то великие очерки? Разве лицо старого ба-

рона в «Скупом рыцаре» не одна из благодарнейших ролей для большого артиста? Разве «Пир во время чумы», поставленный со смыслом и обставленный даровитыми артистами, не способен произвести глубокого, потрясающего впечатления, хоть это и отрывок? Нравственность публики, смотрящей на «водевили с переодеваньем», пострадждет от этого? Вероятно!.. Ну а «Сцены из рыцарских времен», в которых тоже, несмотря на их отрывочность, вырисован вполне великим художником тип Франца, тоже дорогой для хорошего артиста? Нет, мы решительно убеждены, что не Пушкин виноват в том, что его очерки или вовсе не ставились на нашем театре, или, поставленные, не имели успеха,— а нравственность, особенным образом понимаемая нашим театром, да такая обстановка и малоосмысленная игра.

В литературе есть юношеская попытка Лермонтова «Маскарад». Дика она, нескладна своею постройкою, пожалуй, подражательна, но ведь если она подражание «Отелло», то ведь подражание сто первое, у compris* «Коварство и любовь» Шиллера. Но ведь тут есть громадное, лермонтовское лицо — Арбенин, здесь есть гениальные намеки на типы, из которых хорошие артисты могут досоздать типы: здесь есть игрок Казарин, князь Звездич, баронесса Шприх. Драма не сценична? Что ж за дело? Ее можно посократить, но с толком. Опять, должно быть, нравственность мешает. Виноваты, однако: лет десять тому назад давали сцены из «Маскарада». Бедный, общипанный лермонтовский «Маскарад», в котором Арбенин закалывается после отравления Нины с словами «умри ж и ты, злодей!» (сколь это чувствительно!) тоже, должно быть, ради специальной нравственности, не допускающей совершиться над ним лютой казни сознания[23]. А какие это сцены для настоящего трагика — сцены Арбенина у гроба Нины и Арбенина, узнающего от своего врага свою ужасную ошибку! Недаром покойнику Мочалову так хотелось играть Арбенина и — увы! — не удалось его сыграть ни разу.

В литературе есть теперь полная комедия Грибоедова. Было время, когда она была полнее на сцене, чем в литературе. Теперь — увы! — дело выходит наоборот.

В литературе кроме «Ревизора», «Женитьбы» и «Игроков» Гоголя существуют еще его гениальные отрывки. На сцене, кроме заигранных «Ревизора», «Женитьбы» и «Тяж-

* Включая *(франц.)*.

бы», буквально заигранных чуть не до противности на сценах столичных, провинциальных и любительских, ничего не существует. Изредка разве даются «Игроки». А какие типы для артистов — лица Собачкина, Марьи Александровны и ее сына, два чиновника в «Утре делового человека», дворецкий в «Лакейской»!.. Да разве «Разъезд», поставленный так, чтобы каждое лицо знало, что оно говорит, от светской дамы до господина, который весь вылился в словах «подлец портной» и проч.,— не был бы внимательно и серьезно слушаем публикою, не доставил бы ей высокого наслаждения? Ведь тут, за немногими исключениями, «знакомые все лица», тут живья-то, живья-то сколько!

Островского одну вещь, именно «Сани», заиграли до невозможности, заиграли, как «Ревизора», «Женитьбу» и «Горе от ума». Из других его вещей постоянный успех имеют (да еще бы не имели!) «Свои люди — сочтемся!», «Бедность не порок», «Гроза», отчасти «В чужом пиру похмелье» и... и только. Еще бы, повторим мы, не имели успеха и не давались эти вещи! Ведь в них и русская публика серьезнее, и русские артисты, вполне серьезные, каковы Садовский, Васильев 1-й (московский,— увы! — теперь ослепший), покойный Мартынов, Васильев 2-й (петербургский), Дмитревский, отводили и отводят душу; ведь в них ярким блеском сверкало порою высокое, но порченое дарование г-жи Косицкой (в ролях Дуни, Груши и в особенности Анны Ивановны, которую выполняла она высокохудожественно) [24]; в них г-жа Васильева в роли Марьи Андревны являлась первостепенною артисткою и выказывала всю глубину своего прекрасного таланта, осужденного на мелодрамы и пошлые водевили; в них, как в «Грозе» например, г. Горбунов и г-жа Левкеева являлись с самых блестящих своих сторон [25]. Но опять-таки некоторые пьесы Островского даются крайне редко, можно сказать, даже вовсе не даются, уже поставленные на сцену; другие на сцену не ставились.

Разберем дело в подробности. Оно стоит этого. Островский пока наше *все* по части драматургии, наше самое насущное.

Редко даются уже поставленные раз на сцену пьесы:

1) «Бедная невеста»,

2) «Не так живи, как хочется»,

3) «Праздничный сон до обеда» — первая часть трилогии о бесценном Бальзаминове,

4) «Свои собаки грызутся» —вторая ее часть,

5) «Старый друг лучше новых двух»,
6) «Утро молодого человека»,
7) «Картина семейного счастия»,
8) «Не сошлись характером»,
9) «В чужом пиру похмелье».

Девять пьес — и чьих же пьес? Островского! — редко даются на русской сцене. Да чем же так богата она, русская сцена, что может забрасывать в дальний ящик пьесы Островского?

Но прежде чем рассуждать о том, чем так богата русская сцена, позвольте нам попытаться поискать причин, почему *девять* перечисленных пьес Островского даются редко и из них семь первых почти что никогда не даются.

1. Почему не дается «Бедная невеста»? Успеха, что ли, она не имеет? Да, во-первых, что вы назовете успехом? Количество ходящего в театр народа? Положим, что и так; но ведь мы не поверим, да и читатели согласятся, что нельзя этому поверить, чтоб на «Бедную невесту» пошло и ходило меньше народа, чем на «Демона», переведенного (кроме его безобразия) ломаным русским языком, чем на умную, но скучную переделку «Айвенго» князя Шаховского, на «Парижских нищих», «Дядю Мартына» и другую подобную, фальшивую, да и вдобавок еще чуждую нам ерунду... Артистов, что ли, нет для «Бедной невесты»? Да ведь г-жа Снеткова 3-я тратит же свое весьма маленькое, но довольно миленькое дарование на мелодраматический вздор, и ведь была же она больше чем сносна в роли Катерины в «Грозе». А в Москве, где тоже редко дают «Бедную невесту», предпочитая ей, по всей вероятности, переводы французских штук гг. Тарновского, Руднева и Родиславского, в которых г. Самарин и г-жа Медведева «ломают комедию» для удовольствия средней великосветскости,— в Москве, говорим мы, г-жа Васильева от начала до конца играет Марью Андревну нервами!.. Да ведь г. Леонидов, например, артист с умом и чувством, несмотря на свой неблагодарный орган, не лучше ли бы был в Хорькове, чем в неудавшемся ему «Макбете»? Ведь в Хорькове даже г. Полтавцев отрекается от рутины и диких криков. А лицо Мерича разве не стоит того, чтобы над ним поработал какой-нибудь даровитый молодой артист, хоть бы, например, г. Нильский; право бы, это было и для него полезнее и для публики приятнее, чем его шествие по стопам г. Самарина в Сюлливанах и других продуктах. А Милашин, глубоко, почти гениально создан-

ный Васильевым-московским, разве не по силам Васильева-петербургского, артиста, для которого возможно художественное осуществление Лазаря Подхалюзина и Любима Торцова? А г. Самойлов пренебрегает разве удивительною ролью Добротворского? Ведь можно сказать, что, поработавши над нею, он будет в ней выше Шумского, как и вообще выше он этого, впрочем, замечательного артиста московской сцены внешними средствами и разнообразием таланта? А мать, а Хорькова и каждое входящее с двумя-тремя словами лицо в великолепном пятом акте и «до точки» обрисованное этими двумя-тремя словами?

А Дуня?

Мы уж и не говорим о Беневоленском.

А Дуня, наконец, эта Дуня, которую так долго не пускала на сцену и наконец-таки пустила специальная нравственность, эта Дуня, которой вся жизнь захвачена поэтом в одной сцене — и как могущественно, гениально захвачена! Ведь это роль для первостепенной артистки!

Почему же редко дается, или, правильнее сказать, никогда не дается «Бедная невеста»? Да разве есть другая драма, которая бы (кроме «Грозы») захватывала глубже судьбу русской женщины и (кроме «Доходного места») более широкими чертами изображала быт среднего класса нашего общества?.. Укажите нам богатства, из-за которых русская сцена пренебрегает одним из самых высоких созданий русского художника!

2. Почему не дается «Не так живи, как хочется»? Не имела успеха на обеих сценах, скажут нам. Но ведь опять-таки мы вправе спросить: *почему* не имела успеха? Мы знаем очень хорошо, что она Островским вовсе не доделана, что ее концепция — одна из высших концепций нашего поэта, а отделка крайне бедна; но ведь бедна отделка только по местам: скудно очерчены только древний отец Петра Ильича да его искуситель, которого у Островского недостало смелости прямо назвать и прямо создать русским чертом, юмористически страшным, как он является в наших фантастических рассказах; но ведь оборван только поэтом по недостатку смелости конец. А тип-то Петра Ильича захвачен все-таки страшно широко. Вольно же было погубить его ходульностью и рутиной г. Полтавцеву (в Петербурге, уж мы, право, и не помним, каким бездарностям отдавали эту великолепную роль), который все хотел играть какого-то кукольниковского героя, дико беснующегося, испортил

загоскинскою сентиментальностью сцены с Грушей и отсутствием *комической* правды погубил удивительную сцену опьянения до чертиков. А ведь драма-то висит на Петре Ильиче! Что бы, например, г. Васильеву не взяться за это лицо? Право, ведь тут вовсе не нужно грандиозного роста!.. Да кроме Петра Ильича тут есть Груша, которую почти художественно создавала г-жа Косицкая; есть жена Петра Ильича, испорченная в Москве французской мелодраматичностью г-жи Медведевой, а в Петербурге не помним кем; тут есть Агафон, видя в котором Садовского, как-то даже не жалелось, что не он играет Петра Ильича, хотя он один только и мог исполнить эту роль настоящим образом... Почему же, ради каких невидимых нам и публике сокровищ брошена драма, которая, как она ни мало отделана поэтом, представляет так много гениально человеческих типов?

3. Мы не станем с такою же подробностью доискиваться причин, почему редко или даже совсем не даются другие, поставленные уже раз на сцену произведения Островского. Очевидное дело, что причины эти заключаются не в них самих, ибо все они представляют для артистов типы самые благодарные, а для публики интерес несомненный, ибо все они полны живья и настоящего дела.

Причины заключаются в чем-либо совершенно постороннем, даже не в недостатках исполнения, которые могут быть устранены и о которых, равно как и о достоинствах исполнения, мы поговорим подробно в одной из следующих наших статей.

Почему не поставлены вовсе на сцену «Доходное место» и «Минин» из больших произведений нашего драматурга и последняя часть трилогии о Бальзаминове «За чем пойдешь, то и найдешь» [26] — дело решительно необъяснимое. Строгий вкус, что ли, театральных ценителей отвергает, например, последнюю из этих пьес... или нравственность, что ли, их оскорблена тем, что Бальзаминов добился наконец своей цели — женитьбы на богатой купчихе? Право, не знаем. Ведь специальная нравственность и специальный вкус — вещи очень мудреные: им может грезиться то, чего

Нехитрому уму не выдумать и ввек!

А как много теряет театр оттого, что не поставлен «Минин» и не поставлено «Доходное место», говорить, кажется, нечего.

Мы кончили толк о первостепенностях нашей драматургии. Но ведь кроме первостепенностей у нас есть в литературе произведения дарований более или менее ярких...

Мы не станем говорить много о драматических попытках одного из первоклассных наших писателей, Тургенева. В его венке они, конечно, не пятна, но зато и не большое украшение: все они, без исключения даже прелестной и тонко-грациозной, но все же несколько праздной вещицы «Где тонко, там и рвется», ниже его высокого таланта. Как натура вполне и даже слишком отзывчивая Тургенев приносил в них жертвы различным веяниям, увлекаясь всеми... Мы не говорим о произведениях вроде «Холостяка» и «Нахлебника», ибо здесь жертва принесена была серьезному веянию, сентиментальному натурализму, и они же, эти произведения, довели сентиментальный натурализм до крайних граней комического. Но талант Тургенева так гибок и мягок, что не только выносил на себе все впечатления разных эпох литературы, отзывался на серьезные веяния, а подчинялся даже модам, чисто случайным поветриям.

В промежуток, например, между самыми сильными эксцентричностями сентиментального натурализма и появлением на арену чистого, простого натурализма в литературу нашу вторглось баловство, большею частью *дамское* (иногда, впрочем, и кавалерское) в виде драматических пословиц и поговорок из жизни великосветской или по крайней мере из жизни тонко развитых слоев общества. Форма занята была, конечно, напрокат у Альфреда Мюссе[27], который как поэт истинный умел вкладывать в эту сухую форму поэзию и содержание, и то, впрочем, там только, где он брал предметы не из условной светской жизни. У нас от застоя, скуки и праздности род этот принялся очень скоро и в нем нашли для себя выход различные, через меру тонко развившиеся претензии.

Род этот как очень легкий скоро обрисовался так, что получил общие, так сказать, физиологические признаки, а именно:

1) Сфера жизни в таковых драматических пословицах и поговорках бралась обыкновенно великосветская, то есть в них рассуждали и действовали (очень много рассуждали и очень мало действовали) люди светские и занимались в них различными, людям *«нехитрого* ума» непонятными делами, как-то: держали пари на честь женщин, вызывали друг друга на эффектные дуэли с дешевой расплатой, или, правиль-

нее сказать, «поколоться», по наивному выражению пушкинской капитанши.

2) Или были это люди хотя и не большого света, но зато «разочарованные», такие разочарованные, что «и стоял свет, и будет стоять», как выражается гоголевская сваха, а таких разочарованных и не было и не будет.

3) Женские лица были тоже барыни или барышни, светские или вообще *развитые* весьма тонко барыни и барышни, и занимались они преимущественно тем, что технически называется «игрою в чувство»,— делом хотя, конечно, и праздным, но зато дававшим им всегда полную возможность высказывать различные прирожденные, благоприобретенные и даже противоестественные свойства *прекрасной* и *изящно-развитой* личности.

4) Обычно главный герой и главная героиня (чаще всего их только и есть что два на сцене с присовокуплением полубезмолвной пары *низких* и *неразвитых* природ лакея и горничной) уверяли себя взаимно в невозможности любви вообще и своей собственной к *оной* неспособности.

5) Преимущественно же все подобные произведения стремились к *тонкости,* били на *тонкость.* Тонкость была повсюду, тонкость никому не понятных чувств, в выражениях малопонятным языком, тонкость голландского белья или батиста, тонкость стана героинь, и притом такая, что стан того и гляди напомнит жердочку в народной песне, и вся эта тонкость, с тонкостью голландского белья включительно, чуть что не ставилась главным признаком человеческого достоинства.

6) Кончались *дела* обыкновенно или *мирно,* сознанием героя и героини, что[бы] *позволить себе любить,* или *трагически:* герой и героиня расставались «в безмолвном и гордом страданьи», пародируя трагическую тему Лермонтова.

И этой-то жалкой моде, этому поветрию апатии и праздности поддался высокий талант Тургенева... Да! Скажем мы без запинки и укажем прямо и на «Провинциалку» и даже на упомянутую уже нами вещицу «Где тонко, там и рвется». Пусть эта прелестная *вещица* по истинной тонкости анализа, по прелести разговора, по множеству, наконец, поэтических черт стоит надо всем дамским и кавалерским баловством так же высоко, как пословица Мюссе; пусть в «Провинциалке» женское лицо очерчено хотя и слегка, но с мастерством истинного артиста, почти так же хорошо, как

Жакелина в «Le chandelier» * Мюссе, хотя и с меньшею энергиею; пусть в «Провинциалке» была очаровательна В. Самойлова и художественно хороши, каждый по-своему гг. Самойлов и Шумский — все же эти произведения жертва моде, какая-то женская прихоть Тургенева. Из глубокого уважения и симпатии к его таланту мы не жалеем, что на нашей сцене редко или почти никогда не дают как их, так и «Холостяка» и «Нахлебника».

Писемский написал две драматические пьесы: «Ипохондрика» и «Горькую судьбину». Мы думаем, что он не рожден быть драматургом. «Ипохондрик» его весь построен на патологической, а не на психической теме; в «Горькой судьбине» дорог только тип Ананья да замечательны эпизодические сцены, но во всяком случае живые лица, окружающие патологическую тему в «Ипохондрике», комические в высшей степени сцены, рельефность языка — все это достоинства, которые могли бы удержать пьесу на русской сцене, а между тем она тоже «не имела успеха» и, конечно, тоже по причинам, от нее самой не зависящим. Что же касается до удивительного лица Ананья в «Горькой судьбине», то оно одно, исполненное даровитым артистом, вынесло бы на плечах всю пьесу. Но, вероятно, специальная «нравственность» не допускает представления этой драмы.

Покойный Л. А. Мей написал «Царскую невесту» и «Псковитянку». Та и другая, несмотря на свои недостатки, все-таки после пушкинских «Бориса» и «Русалки» да Островского «Минина» — единственные и по языку и по подробностям драмы, где наша былая жизнь не искалечена. «Царскую невесту», на сцене поставленную, больше не дают. «Псковитянка» вовсе не поставлена, и как та, так и другая драма имеют несомненные и первоклассные достоинства.

Ради каких же богатств — еще в последний раз спросим мы — не поставлены или поставленные не даются на сцене произведения замечательнейших русских писателей, и затем в следующей статье рассмотрим эти драгоценные богатства, эти наличные капиталы русской сцены и русской драматургии.

Мы не говорим о том, что не дается старое. Даже фонвизинские комедии имеют теперь для нас только историче-

* «Подсвечнике» *(франц.)*.

ское значение; что уж говорить о других? Заправская русская литература, по нашему разумению, прерывается Посошковым [28] и возрождается с Пушкиным. Мы говорили о том только, что имеет настоящее, бытовое, жизненное значение.

СПЕКТАКЛЬ 6 МАЯ. П. ВАСИЛЬЕВ В «ГРЕХ ДА БЕДА НА КОГО НЕ ЖИВЕТ»

Да! Как ходили мы некогда с замиранием сердца на каждое представление «Гамлета», когда появлялся в нем малорослый человек с странно подвижною, то бледневшею, то черневшею физиономиею, с глазами, метавшими молнии, и с голосом, то громовым, как буря, то проницавшим в самое сердце своим тихим шепотом, так или почти так ходим мы теперь в театр каждый раз, когда дают «Бедность не порок» и «Грех да беда» и когда в них в Любиме Торцове или в Льве Краснове появляется другой малорослый человек, с столь же подвижною, нервною физиономиею, с столь же огненным взглядом, хотя с однообразным тембром голоса. Сила внутренняя — сдается нам — тут одна и та же, а что за дело, что мать-природа была тут поскупее на средства? Мочаловых и Сальвини [1] создает она, может быть, дольше, чем веками,— тут ничего не поделаешь: надо ей покориться и довольствоваться тем, что она творит тоже с великою любовию, хоть и поскупее: Мартыновым, Ольдриджем [2], Васильевым... И это хорошо, хорошо потому, что уносит за собою, заставляет отрываться от своих обыденных ощущений, жить вполне чужою жизнию, переноситься в мир ощущений глубоких и сильных.

Да! Необыкновенное явление проходит теперь перед нами, много повыше тех наезжих знаменитостей, которым мы платим такие большие деньги, и — уж нечего говорить — выше неизмеримо нашего обычного сценического уровня. Знаем, что обычному сценическому уровню в высшей степени трудно переварить это, знаем также, что солоны достаются П. Васильеву и его гениальный талант и жаркие восторги его пока еще немногих друзей и поклонников, но не говорить правды, по крайнему нашему разу-

мению, мы не можем. Мы искусство слишком наивно чтим и театр слишком горячо любим, за что, как за занятие совершенно бесполезное, и получили уже достодолжное возмездие от одного из лихачей «Современного слова»[3]. Мы думаем, что все, что способно волновать массу, да не грубые, плотские, а высшие ее инстинкты, все, что подымает ее душевный строй,— великий ли гражданский подвиг, создание ли поэта, живописца, музыканта, вдохновенная ли игра артиста,— все равно важно для мыслителя, преклоняющегося перед жизнию, а не перед теорией, перед вечным идеалом, а не перед узеньким идеальчиком. С тем нас и возьмите, если хотите взять, а не хотите — как хотите. Ваше дело.

Вот именно такое-то из ряду вон выходящее, известным образом настраивающее других явление — игра нашего еще молодого, но уже высокого артиста. Она может быть один раз слабее, другой сильнее, один раз удачнее, другой неудачнее, но она всегда покорит вас под свое влияние, если только вы мало-мальски способны к восприятию художественных впечатлений.

Васильев — трагик, но не в нашем, столичном смысле слова, а, пожалуй, в провинциальном. Знаете ли, между прочим, что на провинциальных театрах установились гораздо более точные, хотя совершенно своеобразные термины для разных родов ролей?

Там господин, который ломает Ляпунова и Нино Галлури[4], называется драматургом, артист, который, как, например, знаменитый в провинциях Виноградов, играет характеры, типы — все равно Торцова, Юсова или Квазимодо,— зовется трагиком. Странно, но по крайней мере тут знаешь а quoi s'en tenir * — драматургов не ходишь смотреть, трагиков — ходишь.

Итак, Васильев — трагик в этом смысле. Ему следовало бы воспретить себе раз навсегда роли легкого, веселого комизма и роли холодного комизма, точно так же как Садовскому никогда не следует браться за роли сколько-нибудь страстные. Между П. Васильевым и покойным братом его, великим комиком С. Васильевым, нет ничего общего, а главное заблуждение многих, да, может быть, и его самого, насчет его дарования — в желании отыскать это общее. Общего у П. Васильева наиболее всего с одним челове-

* На ком остановить свой выбор (*франц.*).

ком — с Мочаловым, хотя до сознания этой лестной общности долго еще придется доходить и самому артисту, и врагам его, и даже поклонникам.

Ведь вот, например, это последнее представление «Грех да беда», сегодняшнее представление, только что воротясь из которого, мы торопимся набросать поскорее наши беглые и беспритязательные, но искренние заметки... Ведь оно далеко было не из самых сильных, ибо самое сильное, самое страшное было на масленице, и бог знает, повторятся ли у артиста когда-либо некоторые подробности, жгучие, как молния, и, как молния же, неуловимые, а между тем иначе как мочаловским этого сегодняшнего представления и назвать не выдумаешь. Если мы говорим, что оно относительно было слабое, то потому что то, что мы видели тогда, достигается чрезвычайно редко — да всегда играть так, как сыгралось тогда, не хватит и сил в человеческой природе: бренный состав ее «растает росою, распадется прахом...».

Прежде всего и паче всего, П. Васильев глубоко задумал эту роль. Он понял, что Краснов — натура страстная и даровитая, сделавшаяся в своем быту натурою исключительною, с другой же стороны — натура вовсе не добрая в обычном смысле этого слова. Он такой человек, который любит не в меру, зато и раздражается не в меру, около которого в минуту раздражения, по его же словам, «близко окаянный ходит», у которого «в очах вдруг смеркается, в голове звенит, за сердце словно кто рукой ухватит». Такие люди не краснеют, а бледнеют, не кричат, а только судорожно говорят в гневе. Он совсем не таков, каковы другие. «Другой,— говорит он,— денег себе хочет, знати — а мне ничего не надо, мне только, чтоб она меня любила»; он весь поглощен этим чувством к ней, для него весь его мир — эта *она,* которую сам он выбрал не в своей сфере жизни, не середь этих разжиревших баб, которые знают «чего сапог хочет»,— *она,* у которой он считает обязанностью «ножки целовать». Явное дело, что эта привилегированная натура нигде и никогда *смешна* быть не может. А между тем он лавочник, он «воспитания» не получил, того воспитания, которое так дорого Лукерье Даниловне и ее достойной сестрице, потому что ведь эта *она*-то ни больше ни меньше как младшая сестра Лукерьи Даниловны, во всем ей подобная, только что красавица.

Удивительно ставит себя сразу П. Васильев. В Садов-

ском главное — домохозяин, в г. Бурдине главное — какой-то шут полосатый, пьющий чай с известными купеческими манерами, а тут главное — Лев Краснов как нервная и сосредоточенная страстная личность, будь он дворянин, купец, мещанин — это вам совершенно все равно, хотя все манеры у П. Васильева мещанские. Оттого в сцене с братом и сестрой он не ругается, как г. Бурдин, не возвышает голоса и не гневается, как Садовский,— он по-видимому говорит все тем же тоном, но в нем нервы ходят, у него лицо подергивается и он уже страшен. Затем ему этот барин проклятый в голову пришел, и тщетно гонит он неотвязную мысль. Под ее влиянием он встречает Бабаева.

Поэт весьма немногими и немногосложными речами задал здесь труднейшую работу артисту. Брать эти речи без отношения к предшествовавшему душевному состоянию невозможно. Вон, например, г. Бурдину нет никакого дела до этого душевного состояния — так он и возбуждает смех своими ответами непрошеному гостю. (Это наше дело — это ваше дело.) [5] Садовский быком каким-то кряжевым держится — и очень умно. Но П. Васильев... Всякий раз, как мы его видали, он был тут различен. Прежде он вставал и говорил эти ответы с холодным, сдержанным достоинством. В этот раз он сказал их, как будто сам не знал, что говорит, сидя и весь еще под влиянием зловещих дум, им овладевших. Что вернее? Думаем, что то и другое равно верно. Краснов мог и прийти в себя и тотчас сосредоточиться; мог и не прийти — и тогда отвечать рассеянно.

Мы останавливаемся в особенности на первом акте, ибо тут есть вещи, подлежащие анализу. Все остальное — сцена радости от любви жены и сцена убийства — анализу не подлежит. Тут артисту просто покоряешься и живешь с ним жизнию лица, которое он изображает.

Так было и в этот раз — вероятно, так же будет и в сотый... хотя, повторяем, были представления сильнее, страшнее, может быть, менее ровные и глубокие по исполнению, но электричнее действовавшие.

ПО ПОВОДУ СПЕКТАКЛЯ 10 МАЯ «БЕДНОСТЬ НЕ ПОРОК» ОСТРОВСКОГО

Не думайте, чтобы эти довольно длинные заметки писали мы с единственною целью говорить об игре П. Васильева, то есть о создании им лица Любима Торцова.

Правда, что игра эта — верх художественной истины, правда, что, на наши глаза, созданием этой роли П. Васильев похоронил многое множество являвшихся в ней артистов, но не о нем одном будет сегодня наша речь.

За представление одной из любимейших драм нашего народного поэта мы беремся как за повод поговорить серьезно об исполнении и постановке на нашей сцене как этой, так и немногих других серьезных вещей, поговорить совершенно спокойно, без раздражения и насмешки, с самыми добрыми и мирными целями, с желанием нашей искренней речью принести посильную пользу общему делу, которое мы вопреки теоретикам «Современника» и лихачам «Современного слова» [1] считаем весьма важным делом, то есть театру.

Но прежде необходимо сделать нечто вроде вступления.

Не все поверят, может быть, таким мирным намерениям. В особенности мало поверят им наши артисты. В статьях, которые до сих пор писались и печатались нижеподписавшимся во «Времени», они привыкли встречать постоянно одни обличения в несостоятельности, одну иронию, совершенно нещадную в отношении к посредственностям, одни суровые требования, проводимые постоянно с крайнею последовательностию...

Ни с посредственностями мы не намерены мириться, ни от суровых требований искусства мы не отступились, но на время для очищения совести мы решились изменить тон...

На безрыбье, как говорится, и рак рыба. Не придавая себе лично никакого особенного значения, мы, однако, очень хорошо знаем, что единственно мы говорим о театре серьезно — и говорим о нем как о деле вполне серьезном. Теоретики не хотят следить за театром и заниматься им как делом совершенно бесполезным и к созданию фаланстер нисколько не ведущим; лихачи в подражание своим господам на театр плюют, а до мнения тли литературной никому нет дела. Сама сцена не может действительно дорожить ее мнением, то есть мнением тли-то, как старой, так равно и молодой. Положим, и потешится на часок на другой самолюбие артиста или артистки похвалою какого-нибудь старца-рутинера или юноши-театрала, да ведь здравый смысл подскажет же невольно, что это ведь, дескать, *свои* пишут,— а что-то *чужие,* не свои скажут?..

Постоянно злобные статьи во «Времени» — журнале серьезном и имеющем обширный круг читателей — возбуждали, как нам не безызвестно, сильную ярость в театральном мире,— и пишущий эти строки отчасти сожалеет, что обязанность редактора заставила его перенести в свой собственный, сравнительно со «Временем» менее расходящийся в публике орган критическую деятельность по части театра; театральный же мир, может быть, этому радуется, хотя совершенно напрасно, ибо есть пословица, что «свято место не будет пусто»...

Но, во всяком случае, то, что мы начали во «Времени», мы продолжаем в «Якоре» — только в обширнейшем размере и в ином тоне.

Рецензента «Времени» упрекали в его постоянно раздраженном и насмешливом тоне. Извольте, мы тон переменяем, оставляя ту же самую *суть* дела: упрекали в том, что он не ценит *старания* артистов,— мы будем ценить и старание, если оно есть действительно, только не иначе как в его настоящую цену, упрекали, наконец, в том, что он редко бывает в театре,— мы готовы идти даже на «Водевиль с переодеванием». Но за сим уже позвольте говорить всю ту правду, которая вынесется из частых посещений театра...

С другой стороны, мы от души готовы верить в добрые намерения театрального управления и, именно потому что верим, хотели бы содействовать им, этим добрым намерениям, прямым и благородно-правдивым сообщением наших наблюдений.

И опять-таки не потому, чтобы себе лично придавали мы какое-либо особенное значение, а потому, что, кроме нас, никто театром серьезно не занимается. На наши раздраженные статьи пытались отвечать разные «любители театра», но ведь они даже и ругаться-то впопад не умеют. Вместо серьезных ответов мы только целиком выписывали их замечательно тупые статьи для потехи читателей. Ведь они брались чуть что не за то, чтобы кричать про ум Молчалина, про душу Скалозуба, или — что совершенно все равно — про талант гг. Бурдина и Григорьева; они не стыдились печатать даже такие тупоумные мнения, что Анна Ивановна у Островского — лицо не поэтическое и не могущее быть поэтическим, и весь шик их возражений заключался в том, чтобы рецензента, который решился

...сметь
Свое суждение иметь,

облаять Загорецким. Бедные! Они в наивности своей и не подозревали, что, восставая на свободу мысли и слова, становились сами Скалозубом:

Я князь-Григорию и вам
Фельдфебеля в Волтеры дам,

и забывали, что ни фельдфебеля, ни будочники, ни даже уголовные палаты не заставят молчать людей, у которых есть убеждение...

Но нам самим наконец наскучил один и тот же иронический прием, хотя он имеет несомненную относительную пользу. «Разнообразия ради» мы его покидаем; на долгое ли, на короткое ли время — этого, конечно, мы и сами не знаем. Это зависит от обстоятельств.

Может быть, пребывание такого артиста, как Садовский, возвращение такого гениального таланта, как П. Васильев [2], наконец, репетиции такой колоссальной вещи, как «Юдифь» [3], подействовали на нас миротворно.

И вот первую же серьезную вещь избираем мы для того, чтобы подробнейшим и серьезнейшим образом говорить как о ней самой безотносительно, то есть о том идеале, который сидит у нас в голове и в сердце, так и о ее сценической постановке и сценическом выполнении, то есть о действительности.

Нужды нет, что это вещь старая. Это серьезная вещь, больше даже — великая вещь.

«Бедность не порок» — третья из драм Островского, игранных на сцене (первая — «Сани», вторая — «Бедная невеста»), и четвертая из напечатанных им. Она относится ко второй полосе его творчества, к той эпохе, когда западничество — ибо оно еще существовало в 1854 году,— с озлоблением видело в нем идеализатора коренного, народного быта и ожесточенно его за это преследовало. Боже мой! Чего-чего не говорилось в ту еще темную, крутую пору [4] сторонниками враждебных лагерей. Говорились вещи дикие до невозможности, говорилось одними, что грязь и пьянство возводит Островский в апофеозу, что он не Шекспир, а «гостинодворский Коцебу» [5], зато вопиялось же и другими, а именно вашим покорным слугою:

Шире дорогу Любиму Торцову!
Ждали ль его вы таким?..
Вы в нем не верите новому слову...
Слово мы вам разъясним [6].

Поэт, к счастию, не слушал ни тех, ни других, а шел спокойно и сознательно, а может быть, и бессознательно своей дорогой...

Когда покойный Добролюбов придумал гениальный кунштюк для того, чтобы совместить предметы несовместимые, то есть чтобы ради польз «Современника» возвести Островского в гении, а вместе с тем сохранить и целость отрицательного взгляда, все в Островском начали мерять знаменитым масштабом «темного царства», как будто условившись забыть о воплях на него за идеализацию семейных начал и народного быта...

Но всякое увлечение теориею недолговечно. Попробуйте без теории в голове и в сердце, а руководствуясь простым здравым смыслом и простым же здравым чувством, приложить добролюбовский масштаб к «Бедность не порок» — ахинея выйдет ужаснейшая!

Темное царство выйдет весь этот старый, веселый, добрый быт, который царствует в драме, которого так жаль доброй старухе-матери, которого извечным и святым понятием долга подчиняется светлая личность Любови Гордеевны и даровито-страстная личность Мити,— к миру, с которым, а потом и восстановлению мира и лада в котором стремится великая душа Любима Торцова... Темное царство выйдет все, что составляет поэзию, благоуханную, молодую, чистую поэзию драмы... поэзию, рассыпанную по

ней наивно, безрасчетно, даже, пожалуй, в виде сырых материалов святочных забав, целиком без переработки внесенных художником в его искреннее создание... А протестантами явятся Гордей Карпыч, у которого официант, знающий, «где кому сесть, что делать», да, с позволения сказать, Африкан Савич Коршунов, «изверг естества», по выражению Любима...

Да что об этом и говорить в настоящую минуту?.. Островский — столь же мало обличитель, как он мало идеализатор. Оставим его быть тем, что он есть,— великим народным поэтом, первым и единственным выразителем нашей народной сущности в ее многообразных проявлениях, которому равно доступны и натура Савел Прокофьича Дикого, этого «воина» в домашнем быту, и натура выборного от всея земли Кузьмы Минина, и бабы, которые, как Ничкина, от жару и толщины ни думать, ни говорить ничего не могут, и просветленный лик Марфы Борисовны или тающий страстью, как Катарины Корреджио[7], образ героини «Грозы».

А вот лучше о чем поговоримте. Отчего так голы, как-то одиночны, как-то чужды связей с жизнию произведения других наших драматургов — и отчего такие широкие перспективы в каждой драме Островского? Ведь смотрите вы на другие драмы — действие в них как-то именно одиночно, разобщено с другими интересами, как-то само по себе — и вам пусто и холодно, вы ни разу не забудетесь, ни разу не покинет вас мысль, что все перед вами совершающееся — театральное представление, что все это *нарочно,* а не взаправду перед вами делается. А за каждой драмою Островского сквозит вам целый мир народной жизни, с которою теснейшим образом, плотью и кровью связан отдельный факт, перед вами развертывающийся. В самой, по-видимому, скупой на эпические подробности драме его, в «Грех да беда», в этой горячей до сухости трагедии, одна какая-нибудь сцена слепого старика с больным и раздраженным членом семьи раскрывает перед вами перспективу необъятно широкую. Что-то общее, связующее, коренное — семейное и народное — парит над отдельным трагическим фактом, и не впечатление уголовного дела, а высокое, художественно-нравственное впечатление *трагедии* выносите вы из представления... Мы нарочно взяли последнюю, строжайшую по своим формам драму поэта. О других и говорить нечего. В «Грозе», например, один третий акт уносит

вас в бесконечную ширь народной жизни, исключительная драма «Бедной невесты» великолепным пятым актом вливается в море народной жизни, в «Минине» многосложнейшая картина сведена в один центр и облита единым колоритом...

Но в «Бедность не порок» подкладка жизни народной и поэзия этой жизни проступает совершенно наивно, совершенно безыскусственно, даже, повторяем, сырыми материалами. Это чистая эпопея старого быта, коренных семейных начал.

Спрашивается после этого: мыслимо ли правильное, настоящее воспроизведение этой драмы без воспроизведения того, что в ней существенно, что в ней — ее жизнь, ее поэзия?

Разумеется, нет...

А между тем ничего, к сожалению должны мы сказать это, нет плачевнее сценической постановки драмы на нашем театре... Все эпическое, вся поэзия положительно исчезает. Начать с того, что никто из артистов голосов русских песен не знает. Как вам покажется, например, что слова

Уж и как это видно,
Коли кто кого любит, и проч.

Анна Ивановна вместо всякому русскому человеку знакомого голоса поет на мотив какого-то архиглупейшего романса, что она не знает голоса, на который поется известная песня:

Вечор девки,
Вечор красны
Пиво варивали...

что Митя, в мечтательном раздумье вспоминающий слова песни

Черны брови, с поволокою глаза...

не знает голоса:

Как за реченькой слободушка стоит,

песни, из которой эти слова взяты, что ни Митя, ни Гуслин, ни Разлюляев не умеют спеть хоть как-нибудь:

Размолодчики вы молоденькие,
Вы дружки мои...

Как вам покажется также, что величальную песню

А кто у нас холост? а кто не женатый?

поют бог знает на какой голос? Что вы скажете, наконец, о том, что вместо живых эпических народных святочных сцен с медведем и козой выходит какая-то противная и досадная кутерьма, оскорбительная для всякого, кто дорожит народною жизнию и ее воспроизведением в создании первого русского современного художника... Что делается вообще с сценою семейной и святочной пирушки, в которой все подробности дороги в общей картине и в особенности дороги старушки, как глиняные кошечки, кивающие под песню головами... Вы ожидаете от Разлюляева и Анны Ивановны русского трепака и — увы! — видите, что перед вами припоминают где-то в кабаке виденный трепак раскутившийся кантонист и торговка с Сенной площади... Куда деваются коротенькие, но рельефные речи купеческих дочек, куда девается эпическое и потому драгоценное прощанье старух, речи нараспев: «Пора, пора! Ночи темные, собаки по переулкам лихие... Ох, лихи, лихи!»

Все это не педантические привязки с нашей стороны, а только самые благонамеренные требования настоящего дела, и кажется, из несоответствия сценической обстановки этим совершенно законным требованиям ясно вытекает необходимость радикального изменения и поновления обстановки одного из немногих перлов русской драматургии.

Мы потому еще упираем так на обстановку, что в голове у нас не один идеал, а действительность, по крайней мере прошедшая, которая близко подходила к идеалу. Мы разумеем московскую постановку драмы в первую эпоху ее появления. В Москве и нельзя было бы, правда, безнаказанно коверкать голоса народных песен, нельзя было бы также сбить в комок все бытовые особенности второго акта; разве уж теперь, может быть, добрались и там до такой премудрости, а прежде нельзя было. Но в Москве в ту пору Гуслина играл, например, даровитый как певец и как актер Евгений Климовский, Анну Ивановну — Никулина-Косицкая, создавшая из нее лицо дивно поэтическое в русском смысле, а Разлюляева — незабвенный, великий комик С. Васильев. И что за красота, соединенная с юмором, была в пляске Разлюляева с Анной Ивановной!.. В Москве тогда, за исключением П. Садовского и Щепкина (Коршунов) и Синецкой (Пелагея Егоровна), были плохи только

другие главные лица (Митя и Любовь Гордеевна), но зато все второстепенное было изумительно хорошо, от Егорушки до вожака медведя и песенника (г. Лазарев). Какие старухи там были, и как вся сцена пирушки шла там полно и жизненно! Драма в первые времена исполнялась вполне честно, даже благоговейно. Там понимали, что она — эта наивная и горячая драма — культ народных и семейных основ жизни. Спрашивается, почему же и здесь драма не может идти так же честно?.. В добрых намерениях лиц, руководящих театром, мы не сомневаемся и даже вполне уверены, что наши по крайнему разумению высказанные нами замечания будут приняты к сведению.

Нам скажут, может быть, что сам автор, часто бывающий в Петербурге, не делал таких замечаний? Да помилуйте, господа! Нам-то какое же до этого дело? Великие художники обыкновенно до слабости снисходительны. Ведь печатал же г. любитель театра, что *сам* автор доволен игрою г. Бурдина в его произведениях,— автор ничего не возражал на это, может быть, из деликатности, может быть, оттого, что действительно — чего ведь на свете не бывает? — доволен игрою г. Бурдина, да ведь нас-то, критиков, не состоящих с театром ни в каких сношениях, это ровно ни к чему не обязывает и обязывать, конечно, не должно и не может [8].

Обращаемся теперь к частностям ролей. О Любиме Торцове мы будем говорить под конец наших заметок.

За его колоссальным образом — рельефнейшие фигуры в драме, это Митя и Любовь Гордеевна, грациозные и симпатические личности, к которым зритель невольно приковывается.

В возможность и действительность Мити западники никак в оны дни не хотели верить, между тем как таких Митей весьма не мало рассеяно по лицу богатой силами русской земли, стоящих, может быть, за трактирным буфетом, за погребною выручкою, разносящих по ярмаркам изделия книжной промышленности и т. д. и т. д. Митя — даровитый самородок, но не в такой степени даровитый, чтобы даровитость его разбила все преграды, полагаемые его бытом и обстановкою, и сверкнула живым ключом поэзии Кольцова, гитарной игры какого-либо Высоцкого, созданиями Варламова... Множество, повторяем, встретите вы подобных необычайно чутких самородков; одни из них «по праздникам стихотворения г. Кольцова переписывают» и

кончают тем, что сами сочиняют вещи довольно недурные, вроде сочинений Мити; другие прилаживаются, прилаживаются самоучкой к гитарному грифу, да вдруг поразят вас таким богатством фантазии в бесконечных переливах тоскливо-буйной венгерки или удалой камаринской, что вы ахнете, а все-таки из них не выйдет ни Кольцова, ни Высоцкого — потому: чуткость сильная, да натура жидка, порывы в ней только вспыхивают искрами, но не одолевают всего существа. Таков и Митя Островского — натура в высшей степени чувствительная и чуткая, но не страстная, натура голубиная, а не львиная. Будь у него львиная натура Любима, конечно, он, а не Любим был бы героем драмы, и сломал бы он все кругом себя, и долг бы забыла покорная долгу Любовь Гордеевна: не на словах бы только посадил он ее в саночки-самокаточки... И загубил бы он, конечно, и ее и себя, да раздалась бы зато, может быть, новая песня вроде великой песни:

Не шуми ты, рожь,
Спелым колосом!
Ты не пой, косарь,
Про широку степь!..[9]

Но натура-то у него голубиная... Порывы его вроде саночек-самокаточек или еще прежде, в первом акте, вроде восклицания: «Полюбил я красну девицу» и проч.— больше ничего как вспышка его поэтической даровитости и чуткости, следствие того, что Кольцов эти чувства, по словам Гуслина, «в точности описывает»...

Поэтому актеру, играющему Митю, нечего героя представлять — нечего даже в сцене прощания... Но этим-то именно роль Мити становится одною из труднейших для артиста. Малейший пересол в одну сторону, в сторону социального положения Мити как приказчика — и выйдет г. Бурдин; малейший пересол в сторону чувствий — и выйдет г. Самарин, а что хуже, мы решить не беремся...

Доволен ли будет г. Малышев, игравший в этот раз роль Мити, если мы скажем ему, что он лучший Митя, какого удалось нам видеть на столичных и провинциальных театрах; больше еще, он даже местами безотносительно, сам по себе хорош. В нем нет страстности, да ее-то главным образом и не нужно для роли Мити, а подделки под страстность à la Бурдин или à la Самарин еще менее, но в нем чувства много, и чувства настоящего, чувства, увле-

кающего в сцене прощания. Но с такими данными для роли Мити и для других подобных ролей стыдно г. Малышеву пренебрегать изучением, подробностями. Превосходный и знающий даже настоящую меру в сцене прощания, замечательно простой в разговоре с Гуслиным в первом акте, г. Малышев просто противен в сцене уединенного мечтательного раздумья в первом же акте и неудовлетворителен в сцене с Любовь Гордеевной, когда читает ей стихи. Мы уже заметили, что он, например, не потрудился (уж если хотел непременно запеть, а не проговорить в мечтательном забытьи слова песни) узнать, на какой голос слова песни поются, но у него даже ухо не приучено к русскому размеру и складу. Он, например, в противность этому складу, вместо:

Для чего это роди́лась красота?

поет:

Для чего это родила́сь красота?

Он, читая свои стихи, вместо:

Во темну́ ночь красну солнцу не всходити

читает прямо по книжной опечатке:

В темну ночь красну солнцу не всходити.

Что же это такое? Уха нет или постыдное пренебрежение к своему делу? Скорее, желаем думать последнее, ибо все-таки дело поправимое.

Мы ничего не говорим о сцене с Любовью Гордеевной в начале второго акта, ибо тут ответственность падает не на одного Митю, а и на его подругу. Эта сцена, как сцена, например, Лоренцо и Джессики в «Шейлоке» [10],— музыка, в которой артист и артистка должны спеться «до точки». А эта сцена стоит того, чтобы в ней спеться, точно так же стоит, как сцена Лоренцо и Джессики. Да и могут даже, коли только захотят, спеться в ней г. Малышев и г-жа Струйская, игравшая Любовь Гордеевну...

Любовь Гордеевна — один из грациознейших, хотя слегка очерченных типов Островского, одного из немногих великих мастеров изобразителей женских типов. Она еще не совсем сложилась, но наверное можно знать, что из нее не выйдет ни Серафимы («Не сошлись характером»), ни Ничкиной («Праздничный сон»), и если бы даже при том судь-

ба, то есть дражайший родитель, выдала ее, ну положим, хоть за зятя Льва Краснова, она зачахла бы, а не научилась никогда знать, «чего сапог хочет»... В ней, несмотря на ее покорность долгу, гордости женской — самости, милой капризности много. С другой стороны, она и к безумному увлечению Катерины не способна... Несколько шаловливая, как полуребенок (сцена с письмом), полная милого лукавства («А я думала, что ты любишь Анну Ивановну»), она и любя, на первый раз, все еще держится на степени хозяйской дочери («Только ты *не смей* читать при мне, а прочти после, когда я уйду»). Она натура вовсе не страстная, и этим, пожалуй, объясняется ее покорность долгу, ее глубокое подчинение семейному началу, но она натура обаятельно нежная. В ее ласке душевный тон звучит, и этот тон тем дороже, что он у нее редок и вполне искренен... Любовь ее к Мите за то, что он «такой тихий да сиротливый», вполне нормальное явление в ее душе — и можно быть уверенным — единственно нормальное: она одна из тех натур, которые

Полюбят не скоро,
Зато не разлюбят уж даром...[11]

Хотя, повторяем опять, жертв Катерины она никому не принесет, не принесет даже своему тихому и сиротливому Мите. Замечательна в высшей степени черта в ее характере, указывающая на то, что кровь у нее не кипит, а льется очень ровно: после раздирающего душу прощания с Митей она постепенно втягивается в разговор с Коршуновым и, наконец, отцу отвечает уже почти спокойно: «Я, тятенька, говорю, что чувствую; я в пансионе не училась...» Роль своими оттенками и, так сказать, переливами тонов столь же трудная для артистки, как трудна для артиста своею сдержанностью роль Мити. Любовь Гордеевну нельзя играть ни как Авдотью Максимовну («Сани»), ни как Марью Андреевну («Бедная невеста»), ни, конечно уж, как Катерину («Гроза»). Авдотья Максимовна добра и легкомысленно доверчива до некоторой степени ограниченности. Марья Андреевна — вся натура нервная, Катерина — вся страсть, а Любовь Гордеевна — сама по себе, ни то, ни другое, ни третье: она вся сосредоточенная женская нежность в соединении с самым счастливым для семейной жизни темпераментом.

Г-жа Струйская — артистка хоть и очень молодая, но, несомненно, чрезвычайно даровитая; в ней и в г-же Александровой мы видим единственные надежды нашей сцены в настоящую минуту, то есть единственных исполнительниц для драм Островского (не считая, конечно, г-жу Линскую [12] и г-жу Левкееву). Она была истинно прекрасна в патетических местах драмы, но этого ведь мало. Изучения недоставало, проникновения ролью недоставало, а потому и оттенков, из которых вырисовывается личность, вовсе не было. Доказательство, как мало вдумывалась молодая артистка в свою трудную роль, во множестве промахов и даже пропусков таких важных слов, как слова «*не смей* читать при мне», этого последнего отсадка двойной гордости — гордости девичей и гордости хозяйской дочери. Было много чувства, но вовсе не было лукавства и грации, хотя к выражению этих свойств г-жа Струйская видимым образом очень способна. У нее не один тон, как у г-ж Снетковых, а несколько.

О других лицах, как более или менее ясных, толковать много нечего.

Гордея г. Зубров играет прекрасно, и вообще для драм Островского, то есть для самого важного на нашей сцене, этот артист, умный и вполне добросовестный,— сюжет первой необходимости, то, что называется grande utilité * в лучшем смысле этого слова, а не в том, в каком, например, называют grande utilité гг. Григорьева и Бурдина. Г. Зубров не только никакой роли не испортит, но всякую роль чрезвычайно верно поймет, даст ей тон настоящий. Жаль только, что фигуры, им создаваемые, ужасно однообразны.

Его Дикого, например, очень трудно отличить от зятя Краснова, и обоих трудно отличить от Гордея. И странно, что таким однообразием заклеймлены у него только лица из купеческого быта,— ведь умеет же он быть вполне живым и своеобразным лицом в каком-нибудь «Омуте» [13]. Вероятно, г. Зубров мало знаком с купеческим бытом и мало изучал разнообразные его типы, что весьма достойно сожаления.

Старуху мать Пелагею Егоровну г-жа Линская, к изумлению нашему, играет положительно дурно. Положим, что Пелагея Егоровна и по натуре своей и по положению весьма способна много хныкать, но г-жа Линская пересолила

* Большая полезность *(франц.)*.

в этом хныканье до крайней крайности, так что, кроме хныканья, в игре ее ровно ничего нет. Знаменитая артистка простит нам наш грубый и нецеремонный отзыв: она сама приучила нас к созданиям ролей в «Грозе», в «Грех да беда» и в других произведениях Островского, к созданиям, в которых равно дивишься и жизненной силе и вместе такту художественному, указывающему границы вдохновению как трагическому (Кабаниха), так и комическому (Лукерья Даниловна).

One ray the less — one shade the more, то есть одним лучом меньше, одной тенью больше,— и Кабаниха вышла бы уродлива, а Лукерья Даниловна карикатурна, но они обе у г-жи Линской — живые личности. Отчего ж это бедной старухе Торцовой так не посчастливилось?

Что касается до г. Шемаева, играющего роль Коршунова, то г. Шемаев — один из артистов, которым совершенно бесполезно делать какие-либо замечания по той простейшей причине, что они артистами-то, то есть лицедеями, вовсе не созданы. Усердию и старанию — место в наших бюрократических заведениях, то есть в канцеляриях, где они и награждаются по заслугам знаками отличия беспорочной службы и проч., а не на сцене, на которой

Уж лучше пей,
Да дело разумей [14]

и в служении которой самые добродетель и нравственность — вещи не только второстепенные, но просто вещи, к делу не относящиеся... Можем пожалеть только, что г. Самойлов пренебрегает типом Коршунова, которым не брезгал в Москве М. С. Щепкин. Какое бы яркое и страшное лицо мог создать Самойлов из Африкана Савича!

Каких ради причин, между прочим, г. Шемаев одевается во фрак с светлыми пуговицами? Особенная любовь это, что ли, к бюрократическому костюму? В самой пьесе ничто и повода не подает думать, чтобы Африкан Савич был «стрюцкий». Нет! Он такой же купец, как и Гордей, только *цивилизации* чересчур хлебнул; он может быть одет по самой последней моде, но зачем же ему чиновником-то одеваться?

Таковы, за исключением Любима, главные лица, существенные рычаги драмы. Посмотрим на второстепенные.

Первое, самое яркое, самое колоритное из них, отделанное поэтом с величайшей тонкостью и любовью,— это лицо

Анны Ивановны. Она не рычаг драмы; но если Любим Торцов — дух драмы, она — ее душа, ее, так сказать, колорит. Она — всюду в драме и только по-видимому не нужна; она — нечто вроде корифейки народного быта, составляющего хор прекрасного художественного создания. Она — или народная, бытовая поэзия ее устами — разъясняет Мите и Любе глубокую тайну их любви, она в сумеречках ходит обнявшись с Любой и, как хор бытовых преданий, нашептывает ей предостережения от увлечения и, как хор же бесстрастный, кончает, однако, эпической истиной: «Ну а коли хорош, так люби, тебе ближе знать» — и вызывает у Любови Гордеевны грустно-поэтические слова: «Что наша любовь? Как былинка в поле — не расцветет путем да и поблекнет». Она же, наконец, то есть опять-таки народная поэзия, которой она в драме является представительницей, кладет эпическое, грустно-торжественное клеймо на разлуку Мити и Любы:

Один ведет за рученьку,
Другой за другу,
Третий стоит — слезы ронит,
Любил, да не взял,—

такова Анна Ивановна, как лицо соприкасающееся к драме. Сама же по себе она веселая, беззаботная, откровенная до простоты, но не до цинизма, довольно легкомысленная русская красавица вдовушка, с живыми и бойкими, но грациозными движениями, женщина, от которой жизнью, здоровой, веселой жизнью пышет.

Анна Ивановна и г-жа Воронова... Помилосердуйте! Разве тут можно пуститься в серьезный разбор? Неужели, если уж одна из немногих по-русски грациозных и наивных женщин нашей сцены, даровитая г-жа Левкеева не может играть эту блистательную русскую роль, не желает попробовать в ней своих сил г-жа Александрова и неужели роль в «Бедной (истинно бедной!) племяннице» [15] какой-нибудь благодарнее этой великолепной роли?

В противоположность несколько ветреной и легкомысленной Анне Ивановне человек, которого она любит, Гуслин Яша — человек очень ровный и положительный. Нужды нет, что он на гитарке поигрывает, песенки попевает и голоса подбирает,— он малой себе на уме. «Ведь над нами не каплет»,— говорит он флегматически спокойно на слова Анны Ивановны: «Что же ты, бандурист, когда на мне

женишься?..» Слюбились они потому, что оба характера очень веселого, но у Гуслина любовь далеко не на первом плане жизни. Он сознает, например, что Кольцов «эти чувства» «в точности описывал», но сам для «чувств» шагу лишнего не сделает и убеждает Митю: «Лучше, Митя, из головы выкинь. Этому делу не бывать да и не раживаться» — хоть, пожалуй, не прочь и помочь приятелю и переговорить насчет этого дела с своей Аннушкой: «Ничего! Можно!..».

Что такое представляет г. Озеров в Гуслине — это понять очень трудно. Одно только и можно сказать, что *старается,* да ведь от его стараний делу-то, то есть роли Гуслина, нисколько не легче.... Первое дело, что г. Озеров поет очень дурно, а Гуслина, не умея хорошо петь, играть не следует, а второе дело — зачем г. Озеров суетится и мечется?

Но кто истинно возмущает эстетическое чувство, так это г. Марковецкий в роли Разлюляева. Хуже и безжалостнее убивать эту веселую роль невозможно, не говорим уже о том, что этот артист о юморе русских песен имеет столь же превратное понятие, как и о юморе песен французских, которые он распевает в скверных переводах,— но что за тон, что за движения? Кантонист в русском костюме да и только. Самая драгоценная черта у г. Марковецкого — это его ухарское подскакивание с одного конца сцены на другой к водке или мадере, точно Разлюляев, сын богатого купца, собирающийся все праздники кутить, век не видел этой сладости... Боже мой! К каким штукам не прибегает посредственность, чтобы только выманить у своей публики — писарей — рукоплескания!.. И когда подумаешь, что у нас для роли Разлюляева есть такой даровитый артист, как г. Горбунов, артист, который свои немногие роли (всего две — Кудряша в «Грозе» и Афони в «Грех да беда») играет как истинный, честный художник!

О лицах третьестепенных мы уже говорили, говоря вообще об обстановке. Все это требует радикального обновления.

Тем более все это требует радикального обновления, что оно, это все, окружает такого Любима Торцова, каков П. Васильев.

По поводу Садовского мы говорили уже о значении этого героического лица [16]. Анализировать по частям создание этого лица П. Васильевым невозможно. Опять-таки это

мочаловское, всю душу вашу захватывающее создание. Перед вами является человек разбитый, пропившийся, чуть не помешавшийся, но вы чувствуете, какой огонь кипит в этой необузданной страстной натуре, вы в этой измятой, изрытой жизнию физиономии видите еще следы благородства и красоты, в этих потухших посоловелых глазах вспыхивает еще огонь волкана, этот дребезжащий голос разрешается диким, но трагическим воплем при воспоминании о Ляпунове театра... А горе-то, горе какое безысходное звучит в каждом слове его исповеди... Откуда взялся у П. Васильева даже мочаловский шепот, отдавшийся во всех слоях театральной залы на словах: «Эх! Срамота, срамота!», произносимых им совершенно своеобразно... И за этими взрывами волкана тупая улыбка пьяного человека, с которой он засыпает на мысли, что он с братом штуку выкинет...

Ну, это все еще подлежит анализу. Но не вините нас, что мы не можем определить наших ощущений от третьего акта. Не мы одни, а многие в публике плакали благородными слезами от этой великой передачи одного из возвышеннейших вдохновений нашего народного поэта...

РУССКИЙ ТЕАТР

ПО ВОЗОБНОВЛЕНИИ В ПЕРВЫЙ РАЗ (ПОСВЯЩАЕТСЯ ГГ. АРТИСТАМ АЛЕКСАНДРИНСКОЙ СЦЕНЫ)

Вновь начиная в «Эпохе» дело, начавшееся первоначально во «Времени» и на несколько месяцев перешедшее в «Якорь», я не могу миновать одного из ослиных мостов, то есть вступления, в некотором роде предисловия.

Начато было мной дело театральной критики с того положения, что театр есть дело серьезное, дело народное. Положение по-видимому очень простое и даже нисколько не новое, но оно влекло за собою бесконечное множество весьма и весьма неприятных последствий.

Им, этим несносным и постоянно как некое пугало стоявшим перед глазами моими положением, во-первых, требовалось многое такое, что совершенно не требуется другими театральными критиками, а во-вторых, устранялось многое такое, что для них имеет огромную важность.

Требовалось:

1) Чтобы театр *помирился* с литературой, с которой он не в ладах с незапамятных времен, или, проще сказать, чтобы театр подчинился литературе, то есть чтобы на сцене являлись только произведения, признанные литературою за литературные, и таковые были бы исполняемы с возможным совершенством. Это по отношению к драматургии.

2) По отношению к сценическому исполнению требовалось от артистов — правда, прежде всего правда и почти одна только правда. В этом слове, впрочем, заключалось многое: и требование создания типов, по крайней мере хоть внешнего, самойловского создания [1], так как внутреннее, васильевское [2] составляет, как вообще поэзия, чрезвычайную редкость везде, а тем более у нас, на нашей скудной талантами петербургской сцене.

Устранялось, с другой стороны:

1) Все то, что составляет роскошь, а не насущный хлеб сценических наслаждений. Ни разу не мог себе критик даже позволить говорить ни об итальянской опере, хоть, может быть, не менее других был в восторге от поэтической Гретхен — Барбо[3]; ни о французском, ни о немецком театрах. Все это прекрасно, да все это — бог с ним. Оно не наше и к делу национального драматического искусства нисколько не относится.

2) Не говорилось никогда о сценической дребедени, как бы хорошо эта дребедень ни была исполнена, опять-таки во имя того принципа, что театр есть дело серьезное и что если на нем отхватывают какую-нибудь «Лизу Фомину»[4] или если даже гениальный актер, как П. Васильев, создает великолепный тип в пошлом изделии г. Н. Потехина «Доля горе», для критики и «Лиза Фомина» и «Доля горе» остаются случайными и совершенно бессмысленными фактами, хотя, конечно, не остается таким фактом гениальная игра актера.

3) По отношению к игре артистов не только устранялась, но ожесточенно преследовалась многообразная ветошь, столь дорогая для других, воспитанных, образованных или, как пуделя, обученных критиков, ветошь, известная под именем хороших манер, дикции, умения держать себя на сцене и проч.— одним словом, вся школьная рутина, с певучими интонациями, с эффектными жестами, с галантерейностью обхождения, рутина, создавшая деревянную игру «нарочно» моего однофамильца[5], игру вприсядку г. Нильского[6] в роли Жадова, рутина, расплодившая на нашей сцене значительное количество канареек прекрасного пола, выученных под органчик, и проч. Еще с бо́льшим, но столь же справедливым ожесточением преследовалась та фальшь с претензиями, которая всего лучше выражается в настоящую минуту термином *бурдинизм,*— термином, который, как всякий удачный термин, распространился в театральном мире с замечательной быстротою.

Все эти требования, как положительные, так и отрицательные, выходя из одного положения, сводились и сводятся, в сущности, в одну формулу.

Эта формула — демократизм искусства.

И вообще-то искусство — но драматическое в особенности — играло бы весьма жалкую роль в истории народов, если бы оно было предметом наслаждения для одних толь-

ко дилетантов. Оно и исходит из масс и должно озарять массы; оно фокус, в котором сосредоточивается свет сознания, но этот свет пришел не извне, а, так сказать, *«поднялся»* из глубины жизни масс. Это их же собственный свет, но сосредоточившийся, выделившийся и ставший таким образом руководящим... Нет, да и не может быть великого поэта, который бы в то же время не был в высшей степени национален. Великая ли эпопея последнего времени «Les miserables» * [7], создания ли Островского суть ни больше ни меньше как свет, поднявшийся извнутри жизни масс,— отражение национального сознания.

Формулой «демократизм в искусстве», может быть, яснее и лучше, чем простым положением, что театр есть дело народное и серьезное, определяется вся логическая и жизненная необходимость высказанных выше требований критики; ею, этой формулой, представляющей некоторым образом знамя литературное, извиняется в глазах людей мыслящих и любящих дело самая резкость требований и даже резкость тона, которым требования выражаются.

За эту резкость требований и в особенности за резкость тона я слыхал нередко нарекания. То и другое, видите ли, вредит якобы делу.

Какому?

Делу искусства в его высшем значении они повредить не могли и не могут, а если они вредят делу преуспеяния застарелой рутины, если они идут поперек всем «гастрономическим» [8] требованиям, тем лучше.

И без меня найдутся критики, которые будут рассказывать вам с подобающей важностью о содержании «Лизы Фоминой», «Чужой вины», творений гг. Потехиных senioris et junioris, найдутся даже журналы, в которых вы можете прочесть эти прелестные произведения. И без меня, с другой стороны, найдутся критики «бонтоны», которые поведают вам о всем «шике» представлений Михайловского театра [9], и также найдутся тончайшие знатоки всех утонченностей пения, для того чтобы оценить как следует итальянских певцов.

Наше дело иное, наше дело народное. Но во всяком случае благодаря этим порицаемым резкостям требований и тона едва ли возможно, например, теперь появление г. Марковецкого в Разлюляеве [10] с обычным скаканием к

* «Отверженные» *(франц.)*.

водке; едва ли возможны толки о том, поэтическое ли лицо Анна Ивановна у Островского и соответствует ли этому лицу г-жа Воронова и проч. и проч. [11] Бурдинизм, может быть, останется только всегда себе верен, пока не падет наконец пред общим посмеянием, но ведь, во-первых, на то он и бурдинизм, а во-вторых, нарочно для него устроены так называемые *чередовки,* гибельное зло, открывающее поле не соперничеству талантов с талантами, а соперничеству всяческой тли с талантом... Впрочем, и на бурдинизм критика имеет все-таки некоторое, хоть, конечно, ограниченное влияние. Без нее наш Леметр [12], например, непременно дошел бы до Отелло, что, согласитесь, было бы еще плачевнее, нежели его бенгалика в Льве Краснове [13].

Резкость требований и тона! — вопиете вы, гг., привыкщие к александринским потехам. А чему, как не этой резкости, приписать весьма отрадное явление, именно то, что «прелестнейшая из канареек» нашей сцены, встреченная этой суровой резкостью, сразу почувствовала всю ее справедливость и принялась усердно, добросовестно забывать все то, чему ее так долго учили «театральных дел мастера», и дошла до создания «Воспитанницы», внутри себя начала искать звуков для выражения ощущений и с каждым шагом, с каждой ролью становится все проще и самостоятельнее? [14]

Есть, кроме того, во всяком честном деле, а стало быть, и в честной критике то особенное свойство чуткости, которое дает ей возможность идти параллельно с улучшениями «общественными». Тщетно разные сиплые голоса стараются изо всех своих старческих сил доказывать необходимость официального существования французского и немецкого театров [15]. В воздухе уже носится мысль о необходимости прекращения такого официального существования. Пусть немцы и французы — их немало в Петербурге — и вообще те, кому это нужно, поддерживают хоть компаниями на акциях нужные им театры. Нам наш национальный театр нужен, и о нем мы должны преимущественно позаботиться. Было когда-то время, когда иностранные театры были нужны, и в особенности несомненно то, что нужна была итальянская опера для воспитания в нас музыкального чутья и вкуса. Но даже и ее задача проходит, национальная опера образуется у нас, и, быть может, недалеко то время, когда эта национальная опера победно возвратит себе свое законное место: Большой театр будет то же, что Le Grând Opera в

Париже [16],— недалеко то время, когда с большею роскошью фантастических освещений, декораций, костюмов будут ставить «Рогнеду» или «Руслана» или даже «Роберта» на русской сцене, чем «Фауста» на итальянской [17]. Так хочется верить по крайней мере, и есть поводы верить по тому, что в последнее время сделано для русской оперы. <...> [18].

Прежде чем из моей исходной и, кажется, правильно выбранной точки, «Юдифи» [19], перейти к истории о наших тенорах, я считаю нужным изложить вкратце мое profession de foi в отношении к оперному делу...

Это profession de foi, впрочем, очень просто. И в этом отношении я такой же демократ, как во всех других.

Как демократ я, разумеется, вагнерист, ибо принцип, что опера есть драма, принцип, которого Вагнер является высшим и притом чистейшим представителем в наше время,— принцип вполне демократический, устраняющий наслаждения дилетантские и дающий наслаждения массам.

Но до тех крайностей вагнеризма, от которых сам великий мастер давно уже отказался и которые остались теперь на долю только его последователям задним числом, имеющим вообще привычку подбирать сор за учителями, я никогда не доходил и, по всей вероятности, не дойду, хотя бы великий мастер написал еще что-либо высшее, чем «Полет Валькирий».

Крайности эти, как известно,— странный идеал слияния всех родов драматического искусства в один, в оперу,— безобразный идеал, похеривающий возможность Шекспира и Островского. Как будто можно музыкой выразить «Быть или не быть» Гамлета или мечтания Бальзаминова о том, нельзя ли на двух разом жениться... как будто не равносильно музыке и не имеет права на отдельное, самобытное существование последнее свидание Ромео и Джульетты, разговор Лоренцо и Джессики «в такую ночь...» [20] и проч.

Поднимаю этот вопрос в моей статье между множеством других вопросов, от которых, право, не знаю, куда деваться, потому собственно, что «вагнеризм» в его «законных» требованиях, вагнеризм без его диких крайностей не только носится в воздухе, но положительно уж засел в нем. Когда вам среди даже хороших музыкально-драматических вещей попадаются вдруг условные пошлости, обычная риторика, вам — что угодно готов прозакладывать — невольно становится неловко или смешно, как смешно донельзя стало мне раз в представлении очень хорошей и очень драматической

вещи, «Жидовки» Галеви, когда в конце IV акта принцесса и Рахиль под весьма шикарный мотив галопа выражают дуэтом трагические чувства...

Так вот и видишь, что все это умерло, прошло, может быть, давно прошло, еще

Со славой красных каблуков
И величавых париков...[21].

Слушая даже великие создания мастеров былого времени, кроме, конечно, глухого гиганта, опередившего свое время на целый век[22], досадуешь часто до бешенства на те риторические путы, которые их сковывали, как, читая поистине великого Корнеля и поистине поэтического Расина, бесишься на три единства, приличия и прочую ветошь. Отчего у величайшего из художников бывалого времени, у художника, явно призванного творить музыкальные личности, у Моцарта, создавшего Донну Анну, его демонический Жуан, несомненно, носившийся в его воображении, слышен как таковой, как личность только в оркестре, а сам поет, с позволения сказать, величайшие пошлости?.. Ведь был же, однако, в ту же эпоху сухой и строгий, но грандиознейший мастер Глюк, который стремился, избегая пошлостей, к суровой, хотя чисто диалектической трагедии, то есть к трагедии страстей, а не лиц... Бетховен не был по натуре своей пантеистической способен к драме. Я помню, в Берлине я в первый раз услыхал добросовестно исполненного «Фиделио», и до изумительной ясности это добросовестное выполнение разъяснило мне непосредственный, прирожденный пантеизм музыкального Гёте. Голос человеческий для этого всевластного чародея, с которым говорит вся природа и который слышит все ее звуки от рева бури до стука кузнечика в траве, не более как один из этих звуков природы и по тому самому не более как один из инструментов оркестра. Он не царит над оркестром как личность: самая драма Бетховена не борьба и торжество личности, а борьба отвлеченных идей, торжество правды и верности над коварством и злом. Стон ли Флорестана в тюрьме, стон ли моря, скованного оплотами земли, ему, в сущности, все равно.

Вагнер в отношении к музыке вообще, разумеется, есть последствие самое прямое и разумное Бетховена, из чего, конечно, никак не следует, чтобы он был ниже его по гению. Но Вагнер, кроме того,— творец музыкальной драмы

в ее высшем значении, самый чистый из ее современных представителей, притом творец драмы трагической par excellence *...

Потому драма комическая, или, лучше сказать, драма кипения крови, искрящаяся, рассыпающаяся блестками, так же из самой жизни вышедшая и снова в жизнь вошедшая, то страстная, то шутовская, имела в нашем столетии представителем одного из величайших и вместе ленивейших гениев — Россини. Эта драма, как и вообще опера Италии, родилась вполне органически. Как только повезли меня гондольеры вместе с другими путешественниками от таможни Венеции к albergo di Lunâ ** и как только начали гондольеры пересыпаться друг с другом в какой-то темп своими гортанными звуками, я тотчас же самым ясным образом понял органическое происхождение итальянского речитатива. А потом, когда каждый из гитаристов, которых так много бродит в Венеции под окнами отелей, каждый непременно представлял Фигаро и пел не то искажение, не то демократическое видоизменение россиниевской музыки, органичность этой музыкальной струи, из народа вытекшей и в народ опять возвратившейся, опять-таки до наглядности стала мне очевидна. И повторял я дивные стихи Пушкина:

Там упоительный Россини,
Европы баловень, Орфей,
Не внемля критике суровой,
Он вечно тот же, вечно новый,
Он звуки льет, они кипят [23] и проч.

И точно таким же органическим процессом понял я потом, при ближайшем знакомстве с страной, где

Die Citronen blühn
Im dunkeln Laub die Goldorangen glühn *** [24],

органичность элегии Беллини, мелодраму Доницетти, даже страстность пополам с шумихой все-таки гениального маэстро Верди, к которому, въезжая в Италию, я чувствовал нечто вроде антипатии и с которым... увы! — даже чуть что

* По преимуществу *(франц.)*.
** Трактиру луны *(итал.)*.
*** Цветут лимоны,
В темной листве сверкают плоды *(нем.)*.

не в самых кражах его помирился я от всей души, выезжая из милого града Флоренска.

Все это говорил я на тот конец, чтобы читатели поняли, в каком смысле я «вагнерист», и не пугались этого имени, с которым для большей части из них связан и призрак der Zukunft-Musik * и презрение ко всякой другой музыке, кроме Вагнера. Начать с того, что и Вагнер-то сам вовсе не Zukunft-Musik, а самая настоящая музыка настоящего, как могли достаточно убедиться все слышавшие здесь его концерты, а потом вовсе он не так лишен мелодии, как это желают представить его благоприятели. Благороднее, чище мелодии в песни Эльзы («Lohengrin»), задушевно-поэтичнее «Песни к Вечерной звезде» («Тангейзер»); наивнее и смелее песни Зигфрида при ковании меча трудно себе что-либо представить. А что он массами оркестра владеет как никто, что он тут, как чародей, проник в неведомые до него тайны инструментов, что он, с другой стороны, все голоса природы, как Бетховен, подслушал, что море шумит и стонет у него в увертюре «Моряка-Скитальца» и священная чаша Грааль, видимо schwebt, парит у него в воздухе в интродукции «Лоэнгрина»... так это точно, и опять же таки это не Zukunft-Musik, потому что наглядно совершается перед нами в настоящем. Совершается даже еще нечто более странное: воздушный полет Валькирий — и даже еще нечто более странное, более мудреное, а именно: наглядно и слышимо грудь человеческую волнует, колышет, терзает до истязаний и, наконец, разрывает окончательно чувство глубокой сосредоточенной, всевластной и исключительной страсти (интродукция к «Тристану и Изольде»)... Ну да ведь уж с этим ничего не поделаешь. На то он гений.

И между тем не настолько я вагнерист, чтобы не видеть, что Вагнер все-таки германец, истый германец, живущий в высях заоблачных, живущий почти что исключительно великолепными и громадными формами без содержания. Чтобы добыть содержание, ему надобно сделаться немцем, то есть впасть в кухонный прозаизм немецкого народного мотива, а немцем по гениальности своей и весьма понятному чувству гадливости он сделаться не желает. Довольно того, что Бетховен временами становился истым фламандцем в музыке, что, впрочем, еще несравненно простительнее, чем быть в ней немцем, и основал, например,

* Музыки будущего *(нем.)*.

allegro «Пасторальной» симфонии со всеми его музыкальными чудесами на всепошлейшем плясовом мотиве...

И с другой стороны, не настолько я вагнерист, чтобы ничего не видать и не слыхать, кроме Вагнера. Я вечно живого и вечно юного, искристого, по натуре вполне драматического Обера ужасно люблю (кроме уж итальянцев); я, наконец... о ужас!.. я к лукавому иудею [25] ужасную страсть имею... Да! И в этом, несмотря на всю мою любовь и уважение к Серову, я решительно часто расхожусь с ним... я люблю эту хоть и попорченную, хоть и предательски фальшивую, до ерничества развратившуюся в придумывании эффектов, но все-таки гениальную силу, вызвавшую из пропастей ада мрачную фигуру Бертрама и как-то вместе с тем стащившую с облаков светлый образ Алисы, угадывающую и непотребство адских оргий (valse infernale и разные tentation *) и вместе проникающуюся таким глубоко католическим вдохновением, что вслед за звуками: malheureux ou coupables ** — в воображении встают мрачные готические соборы, летящие вверх своими стрелами... Я люблю до страсти почти каждый звук в «Роберте» без исключения даже сцены «ненужного скандала», как зовет ее остроумно Серов, то есть сцены прихода Роберта к Изабелле с волшебною ветвию... Менее, уж конечно, но все-таки люблю я «Гугенотов», в особенности встречу Марселя с Валентиною (Qui va la ***) и сцену Валентины и Рауля (Le temps s'envole ****). Еще менее люблю я «Профета», потому что тут уж действительно на каждом шагу фальшь вопиющая, а все-таки люблю в нем до страсти сцену перед приступом и гимн Профета... Одним словом, лукавый иудей составляет в некотором роде мою пассию, выходящую отчасти из пределов того profession de foi музыкально-драматического, которое я имел честь изложить перед моими читателями.

В конце концов дело все в том, что «вагнеризм» без его крайностей, в которых все-таки виноват не великий учитель, а servum pecus ***** раболепных учеников, есть «слово» настоящей минуты в музыкальном отношении вообще

* Дьявольский вальс и разные искушения *(франц.)*.

** Несчастные или виновные *(франц.)*.

*** Кто там *(франц.)*.

**** Время улетает *(франц.)*.

***** Рабское стадо *(латин.)*.

и в музыкально-драматическом в особенности. От него не уйдешь никуда, и если бы человек, подразумевается, одаренный поэтическим и музыкальным смыслом, нарочно поставил себе задачею избегать вагнеризма, вагнеризм, как неотвязный белый медведь [26], все-таки стоял бы перед ним как неотразимый логический и исторический постулат искусства. Вагнеризм предчувствовался, и к нему все вело. Наш великий Глинка в IV акте «Жизни за царя» — акте, который, между прочим, им самим задуман и почти исполнен даже как либретто,— уже бессознательный вагнерист. Мейербер во множестве случаев — вагнерист, и едва ли бессознательный. Серов, несмотря на то, что и концепция и даже прозрачная фактура его великолепного создания [27] менее всего похожа на Вагнера,— вагнерист по своим требованиям от музыкальной драмы, преимущественно по требованиям отрицательным, то есть по совершенному отсутствию всего условного, риторического в своей музыкальной драме. Но Серов имеет перед Вагнером ту выгоду, то великое счастье, что у него при богатстве форм есть под руками фонд, музыкальное содержание, что он родился в среде славянского племени, столько же музыкального, как племя итальянское. Всякому уже ясно теперь, что «Юдифь» основана на богатых и разнообразных мелодиях, но что мелодии эти развиты только в той степени и мере, в какой это нужно для музыкальной драмы.

Мелодическое начало еще ярче выступит в «Рогнеде» [28], выступит, может быть, даже с некоторым преобладанием, ибо драма совершается на славянской почве, хотя именно только этим, а никак не уступкою какой-либо это преобладание объясняется.

Вагнеризм наложил свои требования и на сценическое выполнение музыкальных драм. Время «соловьиных горлышек», развитых до nec plus ultra *, время фиоритур и проч. прошло, как прошло же время певцов-кастратов. Рубини [29] был, может быть, последний певец-виртуоз, да и он уже переходил в драму.

А вот, между прочим, чем в особенности увлекал этот, несомненно, величайший певец нашего столетия и людей, одаренных истинным поэтическим чутьем, и массу?.. Ведь не «соловьиным горлышком», не фиоритурами и прочими премудростями, которые достойно ценятся (наравне с ома-

* До невозможности *(латин.)*.

рами и устрицами) только гастрономами? Мы, например, здесь слышали его уже с сильно тронувшимся голосом, но какое «соловьиное горлышко» и какой Ut-dièze * заменят нам этого поэтически мрачного Эдгара, этого страшного Отелло?.. Не «соловьиным горлышком» пелось «maledetta sia l'instante» **, а внутреннею трагическою силою артистической души, и наравне с лучшими мочаловскими минутами хранится впечатление от maledetta душою каждого, кто это слышал. Далеко Ut-dièze до чего-нибудь подобного!

Речь опять сводится к тому же принципу, под влиянием которого пишется вся эта статья, к принципу демократизма в искусстве. <...> [30]

* До-диез *(итал.)*.

** «Да будет проклято мгновенне» *(итал.)*.

ДЛИННЫЕ, НО ПЕЧАЛЬНЫЕ РАССУЖДЕНИЯ О НАШЕЙ ДРАМАТУРГИИ И О НАШИХ ДРАМАТУРГАХ С ВОЗДАЯНИЕМ ЧЕСТИ И ХВАЛЫ КАЖДОМУ ПО ЗАСЛУГАМ

Настоящую статью мою я начну с исправления трех ошибок, вкравшихся в предшествовавшую, ошибок, из которых в одной я вовсе не виноват, в другой приношу amende honorable *, а в третьей нисколько не раскаиваюсь.

Именно 1) по ошибке наборщика вместо «г-жа Силуянова дебютировала эпизодически, то есть явилась перед публику с одной арией (слышно, впрочем, что она дебютировала в Линде)» вышло, что *г-жа Силуянова* дебютировала в Линде, чего вовсе не было. 2) Белотелову в «Женитьбе Бальзаминова» я назвал Ничкиной, в извинение чего не имею права сказать даже, как гоголевский городничий, «по неопытности». И 3) дичь, рекомую «Ливанской красавицей» и принадлежащую фантазии г. Петипа, я назвал сочинением г. Сен-Леона, что, впрочем, совершенно все равно, ибо гг. Сен-Леон и Петипа могут поспорить, кто кого перещеголяет балетной дичью...[1].

За сим покаявшись (что и прилично в ту пору года, в которую настоящая статья пишется), я приступаю к весьма печальным размышлениям, возникшим из прошлой беседы моей с моим юным провинциальным другом [2]. Из нее, если читатели пробежали ее, как самый неотразимый вывод являлись следующие три факта:

1) чрезвычайно низменный уровень нашего драматического столичного репертуара;

2) таковой же, если еще не более низменный уровень драматической нашей сцены;

3) таковой же, если еще не более низменный уровень нашей театральной критики.

* Публичное покаяние *(франц.)*.

Все эти три факта с посильным объяснением их причин мне и следовало бы рассмотреть по трем рубрикам, если бы я не питал глубочайшего отвращения к рубрикам вообще. Вследствие же такого неодолимого отвращения я только выставляю на вид факты, о которых намерен я вести речь; говорить же о них буду по обычаю так, как бог на душу положит, не держась строго установленных гранок.

Вот, например, я начну прямо ex abrupto с одного весьма странного и в некотором отношении и не лишенного назидательности факта. Существует в «пространном» отечестве нашем между множеством других диковинок журнал, который вот уже четырнадцатый год занимается специально чрезвычайно любопытным делом, а именно тупой враждою ко всему новому и живому в литературе и подбиранием на свои страницы разного сора, отвергаемого другими журналами, кроме того, он иногда высидит чрезвычайно мудреный вопрос вроде вопроса о том, народный ли поэт Пушкин [3], и возится с этим глубокомысленным вопросом, как Киф Мокиевич [4] возился с другим столь же глубокомысленным: отчего слон не родится в яйце?.. Достопочтенный журнал сей, известный то под именем «Старухиных записок», то под именем «Родительских поминаний», удивительно напоминает известный оракул басни, который говорил дело только

Пока сидел в нем умный жрец [5].

С 1838 по 1846 год в нем сидел не то что умный, а гениальный жрец — Белинский, который, как известно, попал туда по счастливому случаю и чуть не против воли главного хозяина, славного в литературе открытием шестой части света [6], открытием, столь же мало, впрочем, удавшимся, как другое открытие, им совершенное,— открытие критика в герое литературной «тли», в Межевиче [7], и как третье, уже совершенное наместником его открытие, что Пушкин не народный поэт [8].

Фатум неудачных открытий, оставивший было журнал при великом заклинателе темных сил Белинском, вновь овладел им, как только великий заклинатель от него отстранился, и отяготел над ним окончательно. «Понес оракул вздор» сначала довольно умный, вроде рассуждения о политической экономии по поводу Кольцова, потом вздор компилятивно-научный вроде статей о нашей «выдуманной»

литературе допушкинской, вздор, впрочем, довольно полезный для составления разных учебных пособий [9], наконец, уже вздор совершенно старческий. Вместе с тем старая страсть к открытиям новых частей света начала выражаться в старом органе замечательными фактами, да и необходимо должна была возникнуть. Старческий орган с 1850 года, до которого с 1846 он был складочным местом хорошего и дурного школы сентиментального натурализма, покинутый и этим все-таки сильным направлением, окончательно осовел перед новыми явлениями литературы пятидесятых годов, которая не избрала его своим органом, и, не понимая ее, а главное — не зная, что с нею делать, решился героически на тупую вражду с ней, доныне еще продолжающуюся если не с успехом, то с замечательно постоянным и достойным лучшей участи рвением... Между тем она, то есть литература-то, в лице Островского, Писемского, А. Толстого делала свое живое дело, не спрашиваясь осовевшего оракула, и сам оракул не мог хоть и смутно не чувствовать, что дело что-то неладно, что ему, наконец, печатать нечего, и хоть покорился горькой участи печатать (за немногими в течение многих лет исключениями) журнальные оборыши, но придумал в видах развлечения своих читателей приняться вновь за открытие новых частей света.

И вот в лето от Р. X. 1855 подарил он публику открытием поистине блистательным, а именно напечатал сцены (все напечатать посовестился!) из знаменитой комедии г. Горева «Сплошь да рядом». Причина помещения очень ясна. Нате, дескать, вам (то есть публика) штуку почище вашего хваленого Островского, язык «почудней», нравы похлеще! Увы, шестая часть света осталась terra incognita *, сцен из комедии г. Горева не одолел никто. Фиаско было совершеннейшее, самого неблаговидного свойства [10].

Жизнь и литература делали свое дело вразрез с почтенным журналом. Журнал тоже делал свое дело, то есть наполнялся мертворожденными произведениями или журнальными оборышами. Иногда он покушался как-нибудь оживить себя, напечатал, например, «Обломова», стал печатать даже Писемского, против которого воевал в начале пятидесятых годов, печатал Мея... «но не вливают вина нового в меха ветхие». Ветхий мех вредил и вредил даже новому вину, которое попадало в «Старухины записки», на-

* Неизвестной землей *(латин.)*.

пример, в виде статей гг. Павлова (П. В.), Щапова (пока даровитый, хоть и парадоксальный исследователь не стал окончательно русским историком «Искры») [11] и попадает еще временами доселе в виде умных и дельных статей г. Бестужева-Рюмина [12]... Во всяком случае, это случайное новое и живое, попадавшее и изредка до сих пор попадающее в престарелый орган, столь же мало идет ему, как павлинов хвост к воробью.

Удивятся, конечно, что о литературном журнале и его направлении говорю я в статье о театре. Да что же прикажете делать, когда с 1855 года журнал открывает новые части света преимущественно в области драматургии, что в нем и только в нем встретите вы творения г. Потехина juniorіs, г. Ф. Устрялова [13] и другие диковины российского драматического гения, которых ни один сколько-нибудь уважающий литературу орган печатать не станет, что, с другой стороны, в нем и только в нем встретите вы заматеревшую тупую вражду к Островскому, что в нем и только в нем наткнетесь вы в настоящую минуту на хвалебные гимны г. артисту Бурдину... [14].

Вы, может быть, не верите? Увы! И я бы не верил, если бы не лежала теперь воочию передо мною январская книжка достопочтенного журнала и если бы не прочел я разных диковин, в ней заключающихся, от драмы «Пагуба» из народного быта, где в числе действующих лиц является блудящий огонек, вспыхивающий на могиле героининой матери, до театральной хроники, вопиющей на безнравственность «Воспитанницы» Островского и восхваляющей г. Бурдина за роль Тита Титыча в «Тяжелых днях»...

Добродетель себе представителя
В литераторе ныне найдет...
И великий Леметр наш хвалителя
Неожиданно вновь обретет [15].

Вновь, говорю я, ибо имел же он такового в г. Гиероглифове [16].

Вот эта-то самая книжка толстого и почтенного журнала и послужит для меня исходным пунктом всех моих рассуждений. В ней все есть — и оборыш журнальный в виде драмы «Пагуба», и открытие вроде безнравственности «Воспитанницы» и таланта г. Бурдина, и есть, наконец, вещь, которую как совершенно противоречащую общему направлению журнала я назову только после.

Вы не потребуете, конечно, чтобы я разобрал «Пагубу». Сколько этих «Пагуб», «Злых долей», «Тяжких долей», заимствованных, разумеется, из народного быта, носится во все редакции, и какое глубочайшее недоверие возбуждают они одним видом своим во всех редакторах и во всех сотрудниках, которым редакторы поручают просматривать разный наносимый хлам. И есть причины на такое недоверие. Я, например, во-первых, совершенно согласен с парадоксальными по форме, но совершенно основательными словами одного из моих друзей, что «ужасно трудно писать драматические сочинения»,— словами, сказанными им с горестью одному очень неглупому господину и вовсе не бездарному писателю по прочтении его произведения в драматической форме; во-вторых, я нагло, до цинизма ни в какие драмы из народного быта, кроме драм Островского, не верю, пока, разумеется, не воспоследует нежданно какого-нибудь осязательного разуверения; в третьих, наконец, я также нахально не верю, чтобы какое-либо замечательное драматическое произведение миновало рук тех из редакторов, которые суть в некотором роде «исполины-ловцы».

Все эти причины моего неверия, кроме последней, должны быть, конечно, разъяснены.

Действительно, «ужасно трудно писать драматические сочинения». Покойный Чернышев, например, в разных очерках, сценах, повестях высказывал много наблюдательности, писал в этом роде по крайней мере прилично... но ведь хлам, пошлость и рутина — его произведения для сцены [17]. Дурная, положим, книга г. Потехина juniоris «Наши безобразники» [18], но ведь этот страм литературный — перл в сравнении с его сценическими произведениями вроде «Дока на доку нашел» (зри «Отеч. зап.») или «Доля-горе» (зри оные же). Скучны романы и повести г-жи Евгении Тур [19], но что же это в сравнении с ее драматической пословицей «Первое апреля»? Приторны военные рассказы г. Погосского, но ведь в некотором роде на жизнь человеческую посягают его драмы [20]. Плоха была география покойного г. Ободовского, но кто же перенесет, кроме режиссера Александринского театра и общества умственного паралича, «Боярина Матвеева» [21]. Пуст роман г-жи Каменской «Пятьдесят лет назад» (зри тоже «Отечеств. зап.»), но

Измерить океан глубокий,
Сочесть пески, лучи планет

гораздо легче, чем исследить всю глубину пошлости, заключающейся в «Лизе Фоминой» [22] (ее даже в «Отечественные записки» не напечатали, а впрочем, может быть, еще отпечатают); г. Пальм, наконец, до сих пор известный как заурядный, но все-таки приличный поэтик, как только взялся за драму, «Благодетеля» написал!.. [23]

Ужасно трудно писать драматические сочинения!

Да не только третьестепенным упомянутым мною сочинителям они не даются. Даровитейшему из наших беллетристов, первому из них (если, к сожалению, не одному из первых наших художников), г. Писемскому, они не удаются. Одному из первых художников наших, Тургеневу, плохо они удавались... [24] так плохо, что, говоря о нем как об одном из наших первых художников, стараешься всегда миновать эти грехи его литературной отзывчивости. Наконец, уж на что борзописец и притом весьма читаемый, весьма приличный борзописец г. Потехин senior, а какие *ужасные* вещи — его драмы!

Не говорю уж о специалистах — драматургах гг. Владыкине, Дьяченке, Родиславском и других представителях мира «тли» литературной, петербургской и московской.

Не говорю, с другой стороны, о даровитейших лириках, как, например, Полонский, согрешивший некогда «Дареджанной Имеретинской», о великом, но загадочно недовершенном таланте покойного Мея, с гениальным захватом веча, Ивана Грозного и почти что кукольниковски-пошлою постройкою его драм.

Да-с, ужасно трудно писать драматические сочинения!

И еще, может быть, и всего, может быть, труднее писать драматические сочинения из народного быта, а они-то только и пишутся, азартно всеми пишутся в настоящее время.

Ведь что же это за штука, например, жалостная в сочинении г. Писемского «Горькая судьбина» вышла... Чего, кажется, тут нет? И отношения это двух сословий затронуты, и до избиения младенцев уголовщина доведена,

А нет, не веселит,
И сердца вашего ничуть не шевелит [25],

то есть драмы-то настоящей, потрясающей сердце драмы не выходит. Ведь быт-то, кажется, какой? [26] Костромской, настоящий pur-sang *. Ведь следствие-то хоть бы одно как

* Чистокровный *(франц.)*.

представлено, точно вот в суде сидишь, а не выходит, ничего не выходит. Хоть бы долю той симпатии чувствовал зритель к Ананию, какую он к Льву Краснову чувствует, а ведь Ананья тот же П. Васильев играет, и отлично играет! Хоть бы что-нибудь кроме отвращения к глупой и потом помешанной бабе, его жене, он чувствовал, а эту бабу играет в Москве первая из русских артисток Е. Н. Васильева.

Или, например, каких штук ни гнет в своих народных драмах г. Потехин senior, а все-таки от его буйствующих Мишанок, даже когда они Мартынов или П. Васильев, остается грубое впечатление голой уголовщины, а не художества, равно как и от избиения младенцев в драме Писемского, а от его баб-кликуш впечатление выходит какое-то надоедливое, раздражающее своею пошлостью.

Ведь уголовщина вовсе не то, что драма, и жизнь голая вовсе не то, что искусство. Старая это истина, но ее приходится повторять в наше время. Лев Краснов, например, приковывает к себе нашу симпатию, но ведь вовсе не тем, что он жену режет, как и Отелло вовсе не тем, что душит Дездемону, а тем страшным нравственным процессом, который привел к этому страшному исходу, да роковой из этого процесса вытекающей необходимостию этого страшного исхода. Оставимте в стороне Отелло и займемтесь, например, Львом Красновым. Ведь это натура страстная и даровитая, сделавшаяся в своем быту натурою исключительною, а с другой стороны, натура вовсе не добрая в обычном смысле этого слова. Он такой человек, который любит не в меру, зато и раздражается не в меру же, около которого в минуты раздражения, по его же признаниям старику деду, «близко окаянный ходит», у которого «в очах вдруг смеркнется, в голове звенит, за сердце словно кто рукой ухватит». Такие люди особенно страшны тем, что не краснеют, а бледнеют, не орут на весь дом, а только судорожно говорят в гневе. Он совсем не таков, каковы другие люди его среды. «Другой,— сам же говорит он,— денег себе хочет, злата, а мне ничего не надо — мне только чтоб она меня любила»; он весь поглощен этим чувством к ней, у которой он считает потребностью и чуть ли не долгом «ножки целовать»; для него весь мир это *она,* которую сам он выбрал не в своей среде, не из этих жиром заплывших баб, которые знают «чего сапог хочет». А между тем — и вот в чем грунт его драмы — он лавочник, он «воспитания» не получил, того воспитания, которое так дорого Лукерье

Даниловне и самой жене, самой *ей,* которая ни больше ни меньше как младшая сестра Лукерьи Даниловны, во всем ей подобная, только что красавица.

Разумеется, я беру Краснова драмы, Краснова Островского, великолепно передаваемого П. Васильевым, а не того, какого хотели бы видеть наши отрицатели вопреки смыслу драмы; не того, которого каким-то телком и нюней, с одной стороны, а с другой — патриархальным домохозяином представляет Садовский. Ни самодур, ни положительный домохозяин и тем менее телок не зарезали бы Татьяны Даниловны, а разве побили бы хорошенько, уму-разуму научили и до знания желаний «сапога» довели. Кровавая же развязка тут вовсе не случайность, а роковая необходимость, обусловленная русскою, но исключительною натурой героя, и потому-то это трагедия, а не простая уголовщина.

Писемский как даровитейший, вполне знающий жизнь и умнейший писатель столь хорошо чувствовал, что роковой психической необходимостью не доведет своего Ананья до уголовщины, и уголовщину, то есть избиение младенцев, ввел как чисто случайное обстоятельство, которое, не зли только глупая баба своего весьма положительного сожителя, могло и не быть. Правда, что тогда бы и драмы не было, да ведь драмы все равно и с уголовщиной-то не вышло. Драма не то, что иногда случается, и не то, что *должно* непременно при известных психических данных случиться. С чего Ананью жену убивать? Ребенка он точно мог хватить об угол «в сердцах», но опять-таки это только уголовная случайность. Оскорбленный домохозяин в нем, что ли, так сильно заговорил? Первое дело, что Писемский — слишком умный писатель для того, чтобы трагического патриарха в нашем быту сочинить, а второе дело, что он и не думал его сочинить, а просто ошибся в форме своего замысла. Ему следовало бы написать рассказ, в котором дело развязалось бы без уголовщины, а он увлекся энергическим лицом Ананья да столкновением его с бессильным барином и не знал, что сделать с этим столкновением. Вся и штука-то в том, что интерес, участие может возбуждать в «Горькой судьбине» столкновение Ананья с барином, а не отношение его к жене. До жены никому дела нет, потому что и в жизни Ананья она вовсе не такое роковое звено, с разрывом которого сопряжен был бы непременно трагический исход. Уголовщина факта так и проходит перед нами случайной, голой уголовщиной, не оставляя по себе глу-

бокого впечатления, не сосредоточивая ни на одном из лиц, в ней участвующих, нашей симпатии.

Так вот как оно трудно писать драматические сочинения, даже такому большому таланту, как Писемский.

Но возьмите, например, произведения такого весьма способного борзописца, как г. Потехин senior, и взгляните на них с точки зрения искусства — да не того искусства для искусства, которым постоянно попрекают вашего покорнейшего слугу и в котором, впрочем, ваш покорнейший слуга не виноват ни душой ни телом, а искусства органического, то есть сознания, оразумления жизни с ее типами и явлениями в художественных образах. Какое нам дело до кликуши, вопящей «голосами разными» в продолжение нескольких длинных актов драмы «Суд людской не божий», и до старого дуролома ее отца, который так однообразен? Что в ней и в нем такого типически-жизненного, что стоило бы драматического воспроизведения? Вся драма не что иное, как пересол и пересол до омерзения самой слабой из драм Островского «Не в свои сани не садись», без ее поэзии и комизма, без Бородкина и тетушки, получившей образование в Таганке. Какое нам опять дело до многоактного загула Мишанки в «Чужое добро впрок нейдет», загула, доходящего до бессмысленной и совершенно случайной уголовщины, хотя бы, повторяю, Мартынов или П. Васильев создавали за недостатком лучших материалов под рукою из этого самого крайне несимпатического Мишанки лицо типическое? Вся штука — явным образом пошлейшая пародия одной из высших по замыслу и недоделаннейших по выполнению драм Островского «Не так живи, как хочется», без ее широкого размаха, без ее поэзии типов и поэзии бытовых подробностей.

А вы вот, я уверен, плохо знаете эту высоко поэтическую вещь или даже совсем ее не знаете, и нельзя вас винить за это. Драматические вещи требуют сценического осуществления, и «Не так живи, как хочется» мы положительно зарезали на сцене, не только на петербургской, но даже отчасти на московской, потому что Петра Ильича и там играл «драматист», хоть и бесконечно даровитый из наших «ржанцев», но все-таки драматист, стало быть, герой в некотором роде [27], и драме не воскреснуть, пока трагик вроде П. Васильева не олицетворит со всей правдой и простотою широкого типа поэта. Драма притом создана слишком тонко вообще, в чем и сценическая ошибка Островского, так

что пересол ли, недосол ли в подробностях навсегда погубит...

В драме — кроме ее осязаемых и видимых лиц — царит над всем лицо невидимое, жирное, плотское, загулявшая совсем масленица (как в «Бедность не порок» — светлая неделя, как в «Грозе» — волжская ночь с вольной гульбой и в «Воспитаннице» — весенняя ночь с потайной «гулянкой»). Эта масленица, один из многих и притом наиболее уцелевший остаток нашего старого и доселе еще присущего нам язычества, пора полнейшей плотской разнузданности, хоронит божество мрака, зиму, и напоследях вволю бушуют ее темные служебные силы: хари (маски) бродят по улицам, по ночам нечистые силы, юмористически называемые анчутками беспятыми, Епишками и проч., ходят на свободе. Загул, дикий до беснования, достигает своих крайнейших пределов. Зимняя полоса культа Ярилы кончается, но уж дает же себя знать напоследках в тяжело ложащихся на желудок в неестественном количестве пожираемых блинах, и в непомерном потреблении спирту, и в катанье с девушками на тройках, и в катаньях с ними же с гор. Песня и пляска, скоморошество в полном разливе. С ударом нашего постного колокола к заутрене нечистые силы исчезают. Но до этой минуты темное божество с его темным весельем и диким загулом всевластно.

Скажут, вероятно, что я с некоторою сластью повествую о его владычестве,— это уж наверно! И Виктор Ипатьевич и утилитаристы в этом сойдутся, как во многом они внутренне сходятся,— да мне-то какое же дело? Я хочу ввести читателя в мир великой драмы, которую не с тем же создавал народный поэт, чтобы доказать практически, сколь вредна масленица для российского прогресса. Я полагаю так даже, что ему как поэту решительно нет дела до того, полезны или вредны российскому прогрессу типы жизни, которые он увековечивает художеством.

Итак, царит масленица... она, то есть, конечно, не в виде сжигаемой ребятишками чучелы, должна господствовать и на сцене... Вот тут бы удивительно могло помочь поэзии другое искусство — музыка — да, я твердо верю, что Серов, задумавший написать увертюру, антракты и всю оркестровку песен для «Бедность не порок», напишет музыкальную поэму и к «Не так живи, как хочется»...

В создании Островского, несмотря на широкий захват, есть один и притом капитальный недостаток, недостаток

смелости. «Не так живи, как хочется» писано в ту эпоху, когда издыхающее западничество усерднейше лаялось на то опоэтизирование быта народного, которое так ярко проступило у поэта в «Бедность не порок»... Не то чтобы запугал этот лай поэта, но так как лай только и был слышен тогда в журналистике, то он заставил его быть крайне осторожным. Осторожность, впрочем, ничему не помогла и только повредила делу, сузила размеры драмы и лишила ее густых красок. Опять повторяю, драма создалась слишком тонко, так сказать, очерками, но все-таки может быть воссоздана сценически во всей яркости при пособии музыки и блестящей обстановки.

«Si votre enfant est né boiteux,— сказал величайший поэт нашего времени,— ne lui faites pas de jambes de bois» *,— и, разумеется, Островский не может уже перекрасить или, лучше сказать, докрасить свою драму. Многое из ее первоначальной громадной концепции дано в другие его драмы. Так, я с достоверностью могу вам сказать, что Епишка, который должен был ходить за Петром Ильичем, ходит теперь за Львом Красновым... Но и такова, как она есть, драма «Не так живи, как хочется» осталась все-таки высоко поэтической вещью, и стоит только столь же сильному, как поэт, по таланту маэстро пояснить ее, да обставить ее П. Васильевым — Петром Ильичем, Горбуновым — «Епишкой», то есть тем полуфантастическим, полудействительным «метеорчиком», который в драме является намеком на нечистую силу; г-жой Линской — матерью жены Петра Ильича, г-жой Левкеевой — Грушей, г-жой Владимировой — женой, да найти столь же даровитых артистов на роли двух типических отцов, симпатичного и милого Васи (вот бы г. Малышеву попробовать?), тетушки Петра Ильича, двух ямщиков, да поставить ее на Мариинском театре, не жалея разных аксессуаров, на которые мы так щедры в отношении к разным «Фаустам» да к балетным продуктам ерундистой фантазии гг. Петипа и Сен-Леона, да оркестр вручить, конечно, не г. Кажинскому, а К. Лядову...

Мало ли, дескать, что? Вы, дескать, милостивый государь, шехерезаду какую-то расписываете! Ничуть не шехерезаду — кого ж нам и ставить блистательно, как не Островского или Серова? К чему же я косвенно и все речи мои веду? И у кого достанет наглости и отсутствия патрио-

* «Если ваше дитя родилось хромым, не делайте ему деревянных ног» *(франц.)*.

тизма сказать мне, что я не дело говорю? Нет артистов, дескать... ведь это одно почти что могут мне возразить. Как это нет артистов на столичной сцене, когда много ярких талантов скитается по провинциям, и «чего ради» существует у нас огромнейшая труппа, при существовании которой невозможно, однако, поставить как следует почти что ни одной пьесы первого и единственного русского драматурга!.. Ставим мы «Свои люди, сочтемся» — у нас Большова нет, «Грозу» — у нас ни Катерины покамест, ни Дикого настоящего нет. «Бедной невесты» у нас совсем нельзя поставить, ибо в ней или Хорьков погиб, если он не П. Васильев, или Беневоленский погиб, или мать Хорькова погибла, если она не г-жа Линская, или мать Марьи Андреевны погибла.

Но это пока в сторону. Не удивительно, что вы, мой читатель, плохо знаете высоко поэтическую драму Островского «Не так живи, как хочется» или даже совсем ее не знаете, если у нас ее поставить нельзя. Во всяком случае, вы ее хоть прочтите, потому что содержание ее я не намерен вам пересказывать. Я хотел только указать тот штандпункт, point de vue *, бытовой и художественный, с которого дóлжно на нее смотреть, с которого поэтическим ореолом озаряются и ее главный герой и глубоко захватывающие народную жизнь подробности...

А заговорил я о ней по поводу весьма омерзительной пародии на нее, сочиненной г. Потехиным senior и весьма успешно производимой на сценах российских под названием «Чужое добро впрок нейдет»... где все есть: и загул дурашного мужика до чертиков и уголовщины, и темная сила в виде барского лакея, и жена — обычно весьма гнусных свойств баба, и гульба, и хороводы, и песни — все, кроме поэзии, или, лучше сказать, где поэзия драмы Островского бессмысленно сведена в грязь смрадную и непроходимую, как бывает всегда при дагерротипном перенесении жизни в искусство.

Вот в том-то вся и штука, что идеальная постановка драмы «Не так живи, как хочется» была бы зрелище достойное великого народа, а представления драм вроде «Чужое добро впрок нейдет» — зрелище достойное разве только веси, мери и чуди, пока эти чудские племена не амальгамировались с славянским племенем.

* Точку зрения *(франц.)*.

Трудно писать драматические сочинения вообще, но в особенности трудно писать драматические сочинения из народного быта. Оно ведь только кажется, что легко, а, в сущности, очень трудно: как раз можно попасть в драматурги упомянутых мною имен, как г. Потехин senior, или в драматурги (что еще хуже) петербургской чуди, как г. Потехин junior. Право так.

Больше еще... я выскажу вам парадокс, мой читатель, за который вы сначала на меня непременно возопиете, а потом, может быть, с ним согласитесь.

Но к этому парадоксу — я ведь сам очень хорошо знаю, как он скандален,— я сделаю некоторый подход... Островского все упрекают, что он пишет драмы *только* из купеческого быта или много-много что из быта подьяческого («Бедная невеста», «Доходное место»), что, кроме того, как он только выводит на сцену лица так называемого образованного класса (Мерич в «Невесте», Учитель и его Дочь в «В чужом пиру похмелье») или так называемого же высшего класса (Вышневский и Вышневская в «Доходном месте»), эти лица выходят у него как-то бесцветны или по крайней мере мало колоритны; что даже в высшей степени симпатичная личность Марии Андреевны, взятая им в сфере образованной, говорит несколько книжною речью. Дело — нет, надеюсь, сомнения — стоит исследования, тем более что все эти упреки Островскому слышались и в начале его поприща, слышатся даже и теперь. Как хотите, а трудно представить, как это первый и единственный драматург наш не знает никакого быта, кроме купеческого. Все, дескать, купцы да купцы! И под этим упреком таятся два рода вопросов: 1) почему Островский, поэт народный по преимуществу, не написал ни одной пьесы из крестьянского быта и 2) почему он, сам человек многосторонне образованный, не написал тоже ни одной пьесы, где бы являлись люди развитые, люди нашего времени и люди классов, которые недаром же общепринято называть высшими?

Рассмотрим сперва первый вопрос, причем я и могу уже пустить в ход парадокс, который вас, мой, современный, стало быть, демократически настроенный читатель, несколько покоробит. Из крестьянского быта нельзя писать драмы.

Что такое крестьянство? Оно или было крепостное, то есть было историческая аномалия, которой, слава богу, нет более, или оно сохранило свою неприкосновенность, свою

особенность, свой цвет, характер земледельческого сословия вообще только как крестьянство захолустное степное, убереженное далью от столкновений с городами и цивилизациею. Я знаю очень хорошо, что такое крестьянство, идеал глубокоуважаемого мною направления славянофильства, нравственно выше и чище городского населения, за исключением, конечно, некоторых, видно, уже местных фактов... Я знаю также, что цивилизация заимствуется городским сословием только в самых нелепых формах, искажает несравненно лучшие коренные задатки, как нравственные, так и поэтические, но первое дело,— я совершенно убежден в том, что недаром сложилась пословица «божье крепко да вражье цепко»,— что разбогатей степной мужик, он торговлю заведет, а торговлю заведет — с городом сблизится, а с городом сблизится — непременно, как Гордей Карпыч, «небель» поставит, потому что «совсем другой ефект выйдет», а второе дело, что драма ничего не поделает ни из бывалого крепостного крестьянского быта, ни из идеального степного крестьянского быта.

Драма, как искусство вообще, увековечивает коренные, стало быть, нормальные органические типы народной жизни, порочные или добродетельные — это ей совершенно все равно; увековечивает притом sine ira et studio *,

Спокойно зрит на правых и виновных [28],

не задаваясь ни сочиненным идеалом, ни раздражением.

Коренные же, органические типы бытовой жизни могли сложиться, во-первых, только в свободном сословии и, во-вторых, только в таком свободном сословии, которое могло, так сказать, поверить их крепость или слабость в столкновении с цивилизацией. Из драматических воспроизведений крепостного быта выходило — и выходит всегда — или жалостно сентиментальное, как покойные повести об Антоне Горемыке и проч., или нечто доступное только мери, веси и чуди до слияния их с славянами, стало быть, вообще нечто чуждое сущности драмы — как трагедии, так и комедии. Из драматических воспроизведений идеальной неприкосновенности крестьянского быта выйдет всегда или нечто идиллическое — и это еще в лучшем случае,— или нечто уж совсем натянутое.

* Без гнева и пристрастия *(латин.)*.

Драма, то есть серьезная, национальная драма, есть культ национальности, воспроизведение ее цельных, полных типов как в добре, так и в зле. Типы, развившиеся в односторонне напряженном состоянии народного быта и народной истории, как бы они ярки ни были — хоть бы, например, Стенька Разин или протопоп Аввакум,— не могут быть взяты драмою, культом общим, исключительно, единично. Они могут пройти, и ярко, колоритно пройти, в драме, захватывающей всю эпоху их со всех ее сторон, как проходит, например, Джек Кедо, предводитель восставших масс в «Генрихе VI» Шекспира, как проходит Пугач в «Капитанской дочке» Пушкина. Драма есть культ национальности, а не культ известного напряжения национальности, известной, так сказать, партии. Точно так же и факты крепостного быта могут со временем проходить, и проходить очень ярко, в нашей будущей исторической драме, но сами по себе, без связи с общими типами общерусской жизни столь же мало могут послужить предметом для драмы, как физическая болезнь, например, или голые факты уголовщины... Драма, с другой стороны, не идиллия и не проповедь чистой нравственности. Пьяный Фальстаф ей как искусству столь же любезен и необходим, как чистый и героический Готспор [29]. Ей нужна национальность в коренных, органически сложившихся типах добра и зла.

В силу особенности нашего бытового и исторического развития единственная среда, в которой наша национальность развилась совершенно свободно как в добре, так и в зле, есть та среда, из которой не выходит, вероятно, не выйдет, да и не может выйти наш народный драматург. Он вообще стоит на такой высшей точке общенационального культа, что со стороны различных партий на него посыпались упреки за его Минина, как сыпались упреки со стороны пуристов за безнравственность третьего акта «Грозы» и теперь еще раздаются за таковую же безнравственность третьего акта «Воспитанницы».

Национальная самость развилась в этой постоянно изображаемой неистощимым художником среде в высшей степени чудно́ и даже дико. В таком виде он нам ее и изображает.

Земская жизнь наша ушла при столкновении с извне наложенною на быт цивилизациею в расколы или явные, сознательные, организованные, или в бессознательные, но столь же упорно не поддающиеся цивилизационному уров-

ню. Теоретики разных лагерей видят, одни — нечто идеальное, другие — голое самодурство. Поэт видит только жизнь, ее отношения и органически сложившиеся типы и воспроизводит их, хотя, конечно, с глубокою симпатиею к почве, их породившей, но с симпатиею беспристрастной.

С чего взяли, что купцов изображает Островский? Русских людей он изображает, типы русской жизни, а уж он не виноват, что свободно и оригинально до дикости и чудноты развились они только в этой среде. С чего взяли, что он купеческим языком только владеет? Ведь это могут говорить только такие господа, которые летописей, грамот, княжеских, духовных, записей разных частных допетровской эпохи в глаза не видывали. Русский это язык — и притом цветной, а не книжный, живой, органически сложившийся тоже в добре и зле, в коренном складе и городской порче, в столкновении с цивилизациею и в некоторой амальгамировке с нею, и богатый, и колоритный, и вместе чудной язык, не наша выделанная до сухости речь, с одной стороны, и не костромское или владимирское крестьянское наречие — с другой... С чего, наконец, взяли одни, что он идеализирует национальные типы, другие, что он самодурство казнит? Ничего этого не бывало, хоть и формула темного царства и формула почвы, извлеченные, так сказать, мыслителями из его произведений, имеют для себя в его творчестве большие опоры, и притом формула «почвы», конечно, несравненно более.

Возникает теперь другой вопрос: отчего Островский ничего из *нашей* развитой жизни типов не берет или отчего, когда он касается этих типов, они у него не колоритны, хотя всегда в высшей степени правильно поставлены?

Опять я скажу здесь парадокс. Оттого, что нечего нас брать-то в драму, что не стоим мы, с позволения сказать, чтобы в драму-то войти. Ну какие мы типы? Все, что было в нас, даже «наносно-типического», того напущенного, что образовывало в нас и нашей жизни хоть какое-то марево типов, дотла уже исчерпано Пушкиным, Лермонтовым, Гоголем, Тургеневым и даже у них-то в драму, в демократическую форму искусства, не перешло и не могло перейти. Кого даже из нас-то по совести могут драматически интересовать ну хоть те тонкие отношения, которые развиваются, например, в изящнейшей из драматических попыток Тургенева «Где тонко, там и рвется», а ведь вещь в своем роде поистине прелестная. Какие добросовестные симпатии

могут приковать нас в театре к личности Арбенина, к его мести жене из «напущенного», а не настоящего чувства? Какой интерес даже и мы-то можем найти в старом дураке Мошкине тургеневского «Холостяка»... Никакого даже и нам, так называемым развитым людям, в таких и подобных миражных типах места нет. Лучшую повесть из развитой сферы попробуйте обратить в драму, ничего не выйдет; хоть «Кто виноват?», например, даже одраматизируйте.

Упреки Островскому за то, что он не берет типов из нашей развитой среды, показывают только непонимание сущности драмы и отсутствие в упрекающих серьезного понимания драмы. Еще более, конечно, странны упреки ему за то, что он не берет типов из высших сфер общежития. Двадцать тысяч раз готов повторять я, что высшие сферы нашего общежития существуют только как марево в повестях графа Соллогуба [30] и г-жи Евгении Тур, на деле же под этими блестящими привидениями укрылись фонвизинские Сорванцовы и княгини Халдины [31], грибоедовские Фамусовы и Хлестовы, князья Тугоуховские и графини Хрюмины, и как таковые только могут они войти в дело серьезное, дело народное, дело демократическое, то есть в драму. Как таковые они входят в драму и у Островского, как, например, в лице Уланбековой в «Воспитаннице», а до их показной, парадной или бальной стороны ему как народному драматургу и драме вообще нет и не может быть никакого дела, точно так же как нет ему дела, например, до парадной стороны какого-нибудь Мерича в «Бедной невесте», который, может быть, пределай его поэт с парадной-то стороны, вышел бы нисколько не меньше эффектен, чем разные герои повестей сороковых годов.

Островский как национальный драматург — прежде всего человек земский и представитель воззрений земского быта. На жизненные отношения он смотрит с ее точек — только не с точек случайных, а коренных и вместе высших. Что могло войти в драму из напряженных ли состояний, из болезненных ли наростов быта, то вошло или войдет в его творчество. В «Воспитаннице», например, заключены драматические крепостные отношения, и заключены чрезвычайно глубоко... Типы из сфер высших обществ он брал, когда ему это было нужно (как Вышневский в «Доходном месте»), но не мог, конечно, придать им того, чего в них нет, то есть земской типичности и колоритности речи.

Эти типы из развитой ли, из общественной ли высшей сферы жизни берутся в его драмах не сами по себе, а по их отношению к земской жизни и с ее точек зрения. Лицо, например, старика учителя Иванова должно было именно своею отвлеченностью от жизни, своей книжностью в речи и в самых понятиях войти в земскую комедию, которой первую часть составляет «В чужом пиру похмелье», а вторую «Тяжелые дни»,— комедию об отвлеченном законе, представляющемся каким-то чудищем отупелой и разобщенной с ним земщины, комедию о «стрюцких», служащих необходимым звеном между земщиной и отвлеченным законом, и о страшной бездне, лежащей между понятием замкнувшейся в своем бессознательном расколе земщины. Это поэтически, но вовсе не сатирически взятый контраст двух миров: одного, в котором сознание совершенно разобщено с жизнью, разобщено до того, что добрый и честный старик учитель советует своей взрослой дочери «прыгать» [32] от скуки, и другого, в котором земская жизнь разобщилась с отвлеченным законом до наивнейшей веры в грозную силу всякой хотя бы самой нелепой расписки, до убеждения, что «стрюцкие» все могут с человеком сделать. «Напиши,— говорит Кит Китыч Сахару Сахарычу,— такую бумагу, чтобы учителя Иванова с дочерью в Сибирь сослать»,— и совершенно уверен в том, что дока-стрюцкий может такую бумагу написать, как в «Тяжелых днях» совершенно уверен в том, что сам может попасть в сумасшедший дом или в смирительный... Да и не он один в этом уверен. Квартирная хозяйка учителя Иванова, по-своему желая добра ему и его дочери и обязывая Андрея Титыча подпискою жениться, уверена и в обязательности этого документа и в том, что она доброе дело делает... Потому она в этом уверена, что сама принадлежит к миру «стрюцких» — к миру, так сказать, проходимческому, кочевому, считающему своим правом эксплуатировать оседлый и разобщенный с отвлеченным законом мир во имя этого абстрактного закона, к миру, и враждебному земщине и необходимому ей, потому что стрюцкие же могут эксплуатировать отвлеченный закон в пользу земщины... Это отношение «стрюцких» к земщине глубоко развито во второй части комедии, в «Тяжелых днях». В первой, то есть «В чужом пиру похмелье», взято, собственно, отношение земщины к образованному сословию; взят, как я уже сказал, контраст двух этих миров, из которых один совершенно разобщен с отвлеченным

законом и цивилизацией, ушел из-под их внешне наложенного уровня в бессознательный, но упорный раскол; другой совершенно разобщился с бытовою жизнью, ее понятиями и условиями и замкнулся в созданный мир им самим по книжным условиям. В обоих мирах вследствие их замкнутости развилось в ужасающих размерах дикое самодурство, представители которого — учитель Иванов в одном и бесценный Кит Китыч в другом. В контраст широко развернувшейся натуре самодура земского самодур книжный является личностью сжатою, заковавшеюся в условные, весьма по виду приличные, но безжизненные формы. При трагическом столкновении с жизнью формы эти разрушаются, и наивный ребенок зовет «громы небесные» на эту впервые ему раскрывшуюся жизнь. А жизнь, в сущности, виновата только тем, что он, идеалист, ее не понимает.

В такой драме личность учителя Иванова не могла и не должна была явиться иначе как книжкою у поэта, потому что по идее драмы она и входит-то в нее только этой стороной. Напиши Островский драму с точки зрения той среды, к которой принадлежит учитель Иванов, какая бы это вышла пошло-сентиментальная и никому, даже нам, «образованным и развитым» людям, не нужная вещь... И какого глубокого смысла полны как эта, так и вторая часть комедии о Ките Китыче, именно потому что Кит Китыч является в обеих центром! Из этого не заключайте, впрочем, чтобы я считал поэта совершенно безупречным: я очень хорошо вижу, что он испортил в «Тяжелых днях» лицо Досужева, земского стряпчего, ярко и полно выступившего в третьем акте «Доходного места»; я очень не хвалю тоже все сочиненное в «Доходном месте» и просто возмущаюсь до тошноты тирадами Жадова, этими идоложертвенными требами, принесенными поэтом российскому прогрессу и благодетельной гласности, но, несмотря на такие недостатки, за Островским все-таки остается такая широта захвата нашей жизни, что я опять прихожу к повторению весьма полезного припева.

Трудно, ужасно трудно писать в наше время драматические сочинения... с прибавлением: после Островского — трудно из какого хотите быта, из народного или из образованного. Ведь можно ли, например, выдумать что-либо, в чем бы так неприятно белые швы проглядывали, как в «Мишуре» г. Потехина senioris, что-нибудь сантиментальнее, приторнее и вместе ложнее...

Последняя комедия, которая была написана, из образованного быта, талантливая вещь г. Сухово-Кобылина «Свадьба Кречинского», она и уцелела на сцене.

А уж о драмах из народного-то быта, беспрестанно появляющихся и находящих себе приют только в «Старухиных записках», что и говорить. У кого станет терпения прочесть, например, хоть ту из них, с которой я начал свою печальную рапсодию,— «Пагубу» г. Кондырева?..

Так вы, стало быть, ни в какие драмы, имеете право спросить меня, кроме драм Островского, и не верите?

Так и не верю, отвечу я совершенно спокойно. Гоголевская драма, фантастическая и гиперболическая, отошла уже в область истории, почти что наравне с фонвизинскою, гораздо, впрочем, более действительною драмою и несравненно более проникнутою русским воззрением на жизнь. Пушкин писал очерками без красок, и его великолепные очерки невыполнимы сценически. Грибоедовская драма проживет еще долго, но ведь она всего одна... Кроме Островского, у нас ничего нет, это уж будьте благонадежны.

Между тем, к чему я и вел свои злостные речи, Островский-то, то есть то, что единственно и есть у нас, сравнительно редко дается на сцене, и дается притом, за исключением «Воспитанницы» и трилогии о Бальзаминове, чрезвычайно плохо большею частию. Не будь П. Васильева, Линской, Горбунова и Левкеевой — постыдно плохо. Из больших его драм вовсе не даются: 1) «Бедная невеста», 2) «Не так живи, как хочется», 3) «Минин»; из сцен: 1) «Картина семейного счастья», 2) «Утро молодого человека»... Убиты безжалостно выполнением «В чужом пиру похмелье» и «Старый друг лучше новых двух». Заиграны в самой пошлой обстановке «Сани»; брошена «Бедность не порок», несмотря на великолепную игру П. Васильева; два, много-много три раза в год идут «Свои люди — сочтемся!» и разные части трилогии о Бальзаминове... Идут только постоянно «Гроза», благодаря тому что ее взяли на растерзание всяческие дебютантки, да «Грех да беда» с несчастною чередовкою...

В этот сезон поставлены были: 1) «Доходное место», 2) «Воспитанница», 3) «Тяжелые дни» и возобновлена комедия «Старый друг лучше новых двух». Говорить об этих вещах и их выполнении мне нельзя, не впадая в повторение, ибо, по несчастию (для меня, конечно, а не для читателей), писал я обо всем этом большие статьи в темном

и глухом органе, которого я за неимением лучшего занятия был несколько времени редактором, но общие выводы я могу сделать. «Доходное место» давалось часто, несмотря на самую несчастную (за исключением г-ж Линской и Споровой) обстановку. «Тяжелым дням» не уцелеть, потому что только рецензенты «Старухиных записок» могут услаждаться таким Титом Титычем, как г. Бурдин; «Старый друг лучше новых двух» тоже не пошло, опять благодаря г. Бурдину. Одна «Воспитанница» утвердилась прочно, во-первых, потому что в ней замечательной артисткой явилась г-жа Владимирова и, во-вторых, потому что есть некоторый ансамбль в постановке. Пьеса явным образом хорошо была срепетирована — факт в высшей степени редкий на нашей сцене.

ОБ ОДНОЙ ИЗ ПРИЧИН БЕЗНАДЕЖНОГО СОСТОЯНИЯ НАШЕЙ СЦЕНЫ

Время теперь вовсе не театральное, но, перечитывая по обязанности российскую журналистику, я наткнулся в 3-й книжке «Библиотеки для чтения» на статью одного весьма, по-видимому, образованного и весьма, тоже по-видимому, юного рецензента, отличающегося удивительным стремлением к тому, что я зову мещанским беспристрастием,— статью, прямо и косвенно нападающую на мои quasi-увлечения и quasi-пристрастия...

Но статья писана не господином М. Р.[1], присяжным рецензентом «Сына отечества», не бардами «Голоса», не гг. театралами и, наконец, не одним из рецензентов «Старухиных записок», оригинальничающих тем, что соплетают хвалы нашему Леметру... Статья вызывает поэтому к ответу. Между прочим она наводит на меня обвинение в том, что я слишком снисходителен к «лицам властным», распоряжающимся сценою, за то только, что я не накидываюсь, как все вообще, на эти «властные лица» и не валю на них всего зла.

И вот я добросовестным образом поверил свои прошлогодние впечатления, продержал критически разные свои сценические надежды — и отвечаю на статью юного беспристрастного рецензента «Библиотеки» рассмотрением нескольких моих впечатлений и надежд с одной точки.

«Лица ли властные» виноваты в том, например, что 1) *едва ли* П. Васильев решится играть Гамлета, 2) *едва ли* пойдет вперед г-жа Владимирова, 3) *едва ли* дастся ход дарованию г. Горбунова, 4) *едва ли* будут попадать на нашу сцену умные дарования вроде г-жи Крестовской, 5) *едва ли* не будут у нас вечно погибать бесплодно силы вроде покойного Чернышова...

Все это более или менее мои увлечения, в которых винит меня юный рецензент, и увлечения эти я проверил с одной точки.

Ну кто, например, может воспрепятствовать бесспорно единственному первостепенному дарованию нашей сцены г. П. Васильеву играть Гамлета — выполнить задачу весьма немалой важности?

Никак уж не «лица властные» могли бы этому воспрепятствовать. Им что? Они одинаково дают дебютировать и умной артистке вроде, положим, г-жи Крестовской в «Санях», и хорошеньким бездарностям вроде г-ж Нейман и Горской. В Гамлете являлся некогда, не встретивши ни малейшего не только что препятствия, но и затруднения, г. Славин; Гамлета, не возбудивши тоже никаких скандалов, играл покойный Максимов; играл его, кажется, в первые поры своего приезда в Петербург г. Леонидов; играл когда-то и г. Полтавцев; произвел, наконец, «в лучшем виде» г. Самойлов. Почему ж бы, кажется, не попытать в нем силы даровитейшему из субъектов современной сцены петербургской? А вот почему: первое дело, что весь так называемый «артистический мир» переполошится, будет то подымать на смех, то ядовито шипеть, то, наконец, просто каверзничать. А что ж такое этот так называемый «театральный мир», как не вместилище всякой плесени и рутины, не вечное убежище всяких выработывающих ржание трагиков, всяких вавилонских «принцесс», дико вращающих очесами, и соответственных им ассирийских принцев, и всяких завивающих хохлы и лоснящих физиономии жёнь-премьеров?.. Это первое дело. А второе дело, что в голосе литературной критики не найдет наш единственный серьезный артист поддержки своей серьезной задаче. По мещанскому или, что все равно, комильфотному беспристрастию критики, хоть и честные, хоть иногда и удостоивающие русский театр своего присутствия, но по юности лет и некоторой неоконченности духовного развития боящиеся смело отдаться идее правды в искусстве, почтут обязанностью приняться за тот самый старый хлам вроде дикции и выработанных манер, в который сами не верят; обязанностию же почтут игнорировать или позабыть, что величайший олицетворитель Гамлета и других шекспировских типов Мочалов не брал ни ростом, ни фигурой, часто жевал слова и проч. и проч.; да равномерно обязанностию же сочтут позабыть, кстати, и то, что невысокий рост П. Васильева, когда они видели его (а впрочем, и удостоили ли они и видеть-то?) в грандиозном лице Льва Краснова, совершенно исчезал; что глубоко душевный тон его был выше всякой выработанной *дикции,* что молнии сверкали из его глаз. Сочтут они

непременною обязанностью все это позабыть или «игнорировать», а потому сочтут обязанностью же своего мещанского беспристрастия отнестись к высокой задаче артиста с недоверием и сомнением. Другие господа, совсем уже не удостоивающие и театр вообще и русский театр в особенности своего высокого внимания, поглощаемого исключительно мечтами о белой Арапии и о соединении Луны с Землею[2], вовсе и говорить-то не будут о таком для них ничтожном по значению факте.

Третьи, наконец, будут по своим «политико-экономическим» расчетам говорить в унисон с театральным миром. Увы! Ведь все это так, не правда ли? Что ж мы тут только на лица-то «властные» будем без толку накидываться, забывая и мать-рутину и себя самих?..

Чем кумушек считать трудиться,
Не лучше ль на себя, кума, оборотиться[3].

Почему же хоть бы г-жа Владимирова, так смело и честно решившаяся на борьбу с прилипшею к ней рутиною, заявившая не только блестящие задатки истинно артистической натуры, но уже и явные победы над старым хламом, не пойдет все-таки вперед далеко или почему ей трудно будет одной пойти далеко вперед?.. Что ж? Опять тут лица властные будут причиною? Да им-то какой повод мешать г-же Владимировой переделывать ее прежнюю манеру игры? Им совершенно все равно это: люби ее только масса и сочувствуй развитию артистки литература. Они, «властные-то лица», очень хорошо, я думаю, знают, что покамест невозможны сколько-нибудь серьезные пьесы без г-жи Владимировой, что на г-жах Федоровой, Горской, Нейман и иных далеко не уедешь.

Помешаем идти вперед г-же Владимировой преимущественно мы, литераторы,

Die eine — mit ihrer Liebe,
Die andern — mit ihrem Hass.

То есть

Одни — своею любовью,
Другие — враждою своей,

как некогда перевел я известные стихи Гейне[4]. Право так. Одни накинутся на г-жу Владимирову с советами и даже с учением, благо увидели, что есть артистическая натура, способная решиться на борьбу с фальшью и рутиной и на стремление к правде искусства. И — боже ты мой, госпо-

ди! — сколько охотников начитывать, *учить тону* готовы будут наброситься на добросовестное дарование. Они в своем наивно-яром и симпатическом азарте совершенно позабудут, что тот из них будет круглый невежда, чтоб не сказать хуже, кто вздумает артисту или артистке указывать, *как* надобно играть, то есть вздумает вмешаться в дело органического развития; *положительно* забудут, что наши задачи в отношении к игре артистов могут быть только отрицательные, то есть что мы можем сказать только, что вот это, дескать, *не так,* вот тут или вообще тон, дескать, не верен, а уж *как* играть следует, *какой* тон верен будет,— этого артист или артистка от самих себя, из глубины души да из наблюдений самостоятельных над натурою человеческою должны добиться, а иначе толку никакого не будет... Вот почему и боюсь я страшно за дальнейшее развитие прекрасного дарования г-жи Владимировой... Отринувши школьную бывалую рутину, в которой, к сожалению, она воспиталась, она может удариться в противуположную крайность: «прелестнейшая из канареек» театрально-школьной рутины сделается, пожалуй, «прелестнейшею из канареек» литературы. «На урода все неугода»,— может подумать артистка, если эти страницы попадутся на ее глаза; но да поймет она, что саморазвития, добывания тона извнутри души, работы с натуры потребует от нее всякий критик, которому дорого ее дарование, а не пенье с чужого голоса, хоть будь этот голос разлитературный... С другой стороны, дальнейшему развитию таланта г-жи Владимировой может повредить страшно и индифферентизм критиков, заботящихся только о соединении Луны с Землею, и мещанское «беспристрастие» других, удостоивающих изредка посещать русский театр. Таланту, и особенно таланту, честно решившемуся на борьбу с рутиною, на перевоспитание себя, но недостаточно еще окрепшему, не дошедшему еще, как дошел, например, П. Васильев, до спокойного и сознательного обладания своими силами, нужно сочувствие, даже не простое сочувствие, а горячее сочувствие. *Может быть,* полезно на время закрыть глаза на некоторые недостатки, *может быть,* нужно тут несколько самоотверженно отдаться благородному увлечению, *может быть,* надобно на время позабыть самолюбивую задачу выгораживать всегда одну только тонкость своего критического чутья. Во всяком случае, уже не «может быть», а положительно не до́лжно тут бояться сочувствия.

А юный критик, к которому я постоянно возвращаюсь,

потому что признаю в нем, несмотря на юность и мещанскую фешенебельность, некоторую общность стремлений критических (не радость же мне, равно как не радость же, вероятно, и г-же Владимировой, то, что г. Рапопорт начинает ее «поддерживать» и «поощрять»), а юный критик, говорю я, в нежной заботливости о непогрешимости своего вкуса и в трогательном опасении компрометировать свое «беспристрастие» доходит по вечной иронии жизни до безобразной околесицы. Он забывает, например, что иное дело молодость жизненная и иное дело молодость сценическая, и утверждает, например, «ничтоже сумняся», с наивнейшим самодовольством что г-жа Владимирова *недостаточно молода* для роли «воспитанницы», для той роли, где впервые в полном блеске, с полною искренностью и с обильной женственностью сказались для всех, кроме него, самые симпатические стороны прекрасного и честного дарования. Повторю опять, что дарование вполне созревшее и притом мужское, как П. Васильев, может совершенно спокойно говорить себе:

...Ты сам свой высший суд,
Всех строже оценить умеешь ты свой труд,—
Ты царь. Живи один. Дорогою свободной
Иди, куда влечет тебя свободный ум,
Не требуя наград за подвиг благородный [5]...

Но иное дело дарование, еще далеко не окрепшее и притом женское. В самостоятельность развития наших женщин вообще, хоть бы они были так щедро наделены умом и чувством, как г-жа Владимирова (сколько я могу судить по выполнению ею ролей), я очень плохо верю. Их очень легко сбить с толку, без исключения даже тех из них, которые невесть для какой красы косы себе постригли. И я боюсь, ужасно боюсь за дальнейшее развитие г-жи Владимировой и знаю, что не «властные лица», а рутина да мы, литераторы, будем этому дальнейшему развитию препятствовать или мешать всячески

Die eine — mit ihrer Liebe,
Die andern — mit ihrem Hass!

Отчего тоже и почему г. Горбунов не получил, не получает, да никогда и не получит надлежащего хода на нашей сцене,— субъект после П. Васильева, хотя, конечно, на значительном от него расстоянии, самый даровитый в петербургской труппе и, бесспорно уж, очень своеобразный?.. Всё

«лица властные» будут виноваты? «Лица властные» обычно повинуются мнению общему, да не тому, конечно, которое выражается равными рукоплесканиями гениальной игре П. Васильева и бенгалике г. Бурдина, а мнению сознательному, высказываемому критикою. Что же критика-то высказывает по отношению к даровитому артисту? Да вон какую «несодеянность» она высказывает устами юного, но все-таки честного критика «Библиотеки для чтения» (потому что, опять повторю, до мнения критика «Сына отечества» или «бардов» «Голоса» никому серьезного дела быть не может и цена этого мнения известна...). Юный критик упрекает г. Горбунова в мещанских манерах. Да помилуйте! Ведь г. Горбунов большею частию мещан и играет. Не маркизов же ему изображать в брате Льва Краснова Афоне, в мещанине Кудряше, в трактирщике Маломальском, наконец, в Андрюше Брускове... Ведь что вы говорите такое, о юный собрат мой на критическом поприще, ведь это сказать мог бы разве по чувству соперничества какой-нибудь «любитель», tant bien que mal исполняющий одни с Горбуновым роли в невинных благородных спектаклях. Vous étes peut-être orfèvre, M. Josse? * Да, а неправду вы, главное дело, говорите-то. Видели ли вы г. Горбунова в «Ночном» [6]? Тут он мужик, кровный, чистый мужик, а не мещанин. Должно быть, что вы его не видали... Ну а Гришку в «Воспитаннице» — как он, по-вашему, играет, тоже, должно быть, с мещанскими манерами? — когда тут именно до высокого художества доведена им холуйская наглость... Или вам, может быть, больше в этой роли г. Озеров нравится, которого кривлянья таким единодушным шиканьем встречала и провожала даже александринская публика? Все вам свое критическое беспристрастие показать хочется, свой эстетический вид выгородить из воображаемых опасностей? Из-за этого вы положительно забываете, что вы не критик «Сына» и не «бард» «Голоса», о чем душевно сожалею.

Отчего такая у нас артистка, как г-жа Крестовская, не на сцене, когда на сцене бездарности вроде г-жи Горской и Нейман, когда, за исключением г-жи Владимировой, Споровой (я не говорю о г-жах Линской и Левкеевой), Стрельской, Брошель, весьма недавно появившейся, Васильевой 2-й, которой с недавних только пор начали давать роли, нет талантов; когда и способностей [7] даже вроде ну хоть г-жи

* Быть может, вы ювелир, господин Жосс? *(франц.)*.

Громовой, Вороновой (если только она не является Анной Ивановной), Александровой 2-й (Липочка) очень мало? Да кто поддержал г-жу Крестовскую? Публика, хорошо ее принимавшая? Но ведь публика опять-таки хорошо принимает иногда даже ржание наших трагиков... А г-жу Крестовскую литературная критика должна была поддерживать уж и потому даже — помимо ума, очевидного в ее игре,— что игра ее идет прямо вразрез с преданиями театральной школы, с учением театральных дел мастеров, что она в самых недостатках представительница нового дела, нового искусства. Почему будут у нас умирать умные артисты вроде Чернышова, не успевши ничего сделать на своем поприще? Почему гг. Яблочкин, Пронский и tutti quanti * будут заслонять молодых актеров с огнем, веселостью и пониманием, как г. Жулев? Почему г. Малышев, которого природа не обидела чувством, будет вечно производить разных добродетельных и битых юношей? Отчего все больше и больше будет портиться, все больше и больше «запущать бенгалику» г. Нильский?

Все потому же и от того же самого, то есть от недостатка сознательного общего мнения; оттого что критика наша вечно будет игнорировать театр, относясь к нему с высоты величия, или преследовать в деле свои особенные интересы, как г. М. Р. или барды, или, наконец, оберегать преимущественно с наинежнейшей заботливостью свое беспристрастие...

Без единодушия в серьезной мысли тех, которые этой мысли служат, никакое дело не делается, да и на дешевом бесстрастии, называемом беспристрастием, тоже далеко не уедем. Одна из причин, и притом главная, печального состояния нашей сцены именно эта. Она же частию и причина печального состояния нашей драматургии. Конечно, талантов критика создавать не может, но единодушным действием, битьем в одну тему она могла бы 1) согнать со сцены разный старый хлам вроде «Ермаков» [8], «Параш» [9] и проч., 2) очистить сцену от пошлых штук вроде продуктов гг. Дьяченки, Родиславского, П. Григорьева, г-жи Каменской и проч. [10], 3) обессилить всякие общества умственного паралича, препятствующие свободному развитию драматургии [11], 4) исправить, наконец, репертуар постоянными указаниями на его несовременность или пустоту.

* И проч., и проч. *(итал.)*.

ПРИМЕЧАНИЯ

Эстетическое и критическое наследие Аполлона Григорьева разбросано по разным журналам и газетам. При жизни автора его статьи не перепечатывались. Первую попытку собрать их сделал Н. Н. Страхов, но смог выпустить только один том (Спб., 1876). В 1915—1916 гг. в Москве вышло Собрание сочинений Аполлона Григорьева под редакцией В. Ф. Саводника (вып. 1—14). В. С. Спиридонов задумал и частично подготовил Полное собрание сочинений и писем Аполлона Григорьева, но из предполагавшихся двенадцати томов увидел свет только первый (Пг., 1918). В 1930 г. под редакцией Р. В. Иванова-Разумника были изданы «Воспоминания» Аполлона Григорьева. Наконец, в 1967 г. вышел однотомник, подготовленный Б. Ф. Егоровым.

В наш сборник входят эстетические работы Григорьева последнего периода его деятельности, когда метод органической критики вполне сложился. Материал сгруппирован в три раздела, внутри каждого печатается в хронологическом порядке.

При включении в сборник неподписанных статей мы руководствовались «Библиографией критики и художественной прозы Ап. Григорьева», составленной Б. Ф. Егоровым (см.: Учен. зап. Тартуск. ун-та, вып. 98. Труды по русской и славянской филологии, III, Тарту, 1960).

Источники текста — прижизненные журнальные публикации. Исправление явных опечаток не оговаривается. Текст печатается по современной орфографии, но сохраняются особенности пунктуации и лексики Григорьева как имеющие индивидуальный характер, так и отражающие языковое своеобразие его эпохи. Например: «волканический», «этюда», «инфузорий», «апофеоза», «рановременный», «присвоявший», «равномерно» в значении «так же» и др.

Все работы, за исключением двух оговоренных в примечаниях случаев, печатаются полностью.

В примечаниях к разделу «Драма и театр» использованы сведения, содержащиеся в издании: История русского драматического театра в 7-ми т., т. 1—3. М., 1977—1978.

СПИСОК УСЛОВНЫХ СОКРАЩЕНИЙ

Изд. Страхова — Сочинения Аполлона Григорьева. Изд. Н. Н. Страхова, т. 1, Спб., 1876.

Изд. Саводника — Собр. соч. Аполлона Григорьева под ред. В. Ф. Саводника, вып. 1—14. М., 1915—1916.

Ред. Спиридонова — Полн. собр. соч. и писем Аполлона Григорьева в 12-ти т. Под ред. В. Спиридснова, т. 1. Пг., 1918.

Материалы — Аполлон Александрович Григорьев. Материалы для биографии. Под ред. Влад. Княжнина. Изд. Пушкинского дома. Пг., 1917.

Воспоминания — *Григорьев Ап.* Воспоминания. Ред. и комм. Р. В. Иванова-Разумника. М.— Л., 1930.

Белинский — *Белинский В. Г.* Полн. собр. соч. в 13-ти т. М., 1953—1959.

Чернышевский — *Чернышевский Н. Г.* Полн. собр. соч. в 15-ти т. М., 1949—1953.

Добролюбов — *Добролюбов Н. А.* Собр. соч. в 9-ти т. М.— Л., 1961—1964.

Писарев — *Писарев Д. И.* Соч. в 4-х т. М., 1955—1956.

Том указывается римскими цифрами, страницы — арабскими.

Органическая критика

О ПРАВДЕ И ИСКРЕННОСТИ В ИСКУССТВЕ

Впервые напечатано в журнале «Русская беседа» (т. 3, 1856, отд. «Науки» [2], с. 1—77). Перепечатывалось дважды: *Изд. Страхова; Изд. Саводника,* вып. 2.

Статья написана в период распада «молодой редакции» «Москвитянина» и тяжелого личного кризиса в жизни Григорьева. В статье «Искусство и нравственность» Григорьев иронически вспоминал о ней (см.: *Григорьев Ап.* Литературная критика. М., 1967, с. 406). Тем не менее Григорьев любил эту работу и в «Кратком послужном списке на память моим старым и новым друзьям» называл ее одной из серьезнейших своих статей (см.: *Воспоминания,* 376).

В статье «Искусство и нравственность» Григорьев дает пояснения, важные для понимания статьи «О правде и искренности в искусстве» (см.: *Григорьев Ап.* Литературная критика, с. 406—409).

[1] Письмо адресовано А. С. Хомякову.

[2] Баллада Гёте «Коринфская невеста» (1797) написана в плане большого философско-исторического обобщения, через судьбу героев выражен конфликт двух мировоззрений — античного и христианского.

[3] Из «Коринфской невесты» Гёте.

[4] По словам Григорьева, Аристофан обратил бич комизма на все посягающее на процветание рабовладельческой демократии его родины — Афин, Аттики. «Ведь и сатирик может быть народен,— писал Григорьев,— да еще как! Пример — в великом поэте Аристофане, великом поэте, которому не оставалось быть ничем иным, как только сатириком посреди жизни, когда-то цельной и прекрасной, в его время разлагавшейся» (*Григорьев Ап.* Литературная критика, с. 397).

[5] Речь идет о Н. В. Щербине. В его стихотворении «Стыдливость» (1847) есть строка «...дорической колонны красотой и простотой». О Платоне — в стихотворении «Моя богиня».

[6] Из поэмы А. Шенье «Творчество».

[7] Речь идет о Н. В. Гоголе. Возможно, Григорьев имеет здесь в виду брошюру К. С. Аксакова «Несколько слов о поэме Гоголя «Похождения Чичикова, или Мертвые души».

[8] «Глубокий мыслитель» — Томас Карлейль, английский последователь Шеллинга, философ, историк, публицист. Его учение о вождях («героях»), творчески движущих ход истории, развито в книгах о Кромвеле, французской революции и др. Карлейль писал увлекательно, живым поэтическим языком. Григорьев восторженно оценивал цикл Карлейля «Герои и героическое в истории» (1841), статьи о немецкой литературе.

[9] «Искусство есть само себе цель и вне себя цели никакой не имеет и иметь не должно» — формула, вовсе не означающая признания «искусства для искусства». Многим писателям она служила для отстаивания самостоятельной ценности искусства и его свободы от корыстного социального заказа. Особенно характерно это для литературной борьбы в России 30-х гг. Ниже Григорьев разъясняет эту формулу именно в таком духе.

[10] Из стихотворения Пушкина «Поэт и толпа» (1828).

[11] Из стихотворения Гёте «Певец», переведенного Григорьевым полностью. См.: *Григорьев Ап.* Избр. произв. Л., 1959, с. 418.

[12] Из стихотворения Гёте «Завещание», включенного в роман «Годы странствий Вильгельма Мейстера, или Отрекшиеся». Перевод, приведенный нами под строкой, сделан Григорьевым в статье «Критический взгляд на основы, значение и приемы современной критики искусства».

[13] Здесь и в других местах Григорьев приводит последнюю строфу «Памятника» в редакции Жуковского. Третий стих строфы у Пушкина — «...что в мой жестокий век восславил я свободу». Хотя слова «полезен» здесь нет, но смысл выводов Григорьева сохраняет свою силу.

[14] См. примеч. 8 к данной статье.

[15] Из поэмы Мицкевича «Конрад Валленрод» (ч. IV).

[16] «Побасёнки» — выражение Гоголя в «Театральном разъезде».

[17] Пор-Рояль — знаменитый просветительской деятельностью монастырь, в середине XVII в. — центр французских янсенистов, последователей голландского богослова Янсения. Среди янсенистов во Франции были крупные ученые, богословы, писатели, имевшие большое влияние на общество.

[18] Теория реализма в литературе и искусстве развита Лессингом в работах «Лаокоон» (1766), «Гамбургская драматургия» (1767—1769). Предположение о славянском происхождении Лессинга высказывалось не раз (место, где он родился, было заселено славянами; созвучие Лессинг — Лесник). Но сопоставление имени Лессинга с «Богумил Ефрем» — догадка Григорьева. См.: *Чернышевский*, IV, 5.

[19] И.-Г. Гердер, деятель немецкого Просвещения, мыслитель и теоретик литературы, оказал большое влияние на поэтов «Бури и натиска».

[20] «Песнь о Нибелунгах» — эпическая поэма начала XIII в., обработка древних героических сказаний германцев. «Гудрун» — поэма XIII в., обработка старинных песен и сохранившихся в них древнейших сказаний германцев. Гудруна — имя героини.

[21] Точное название статьи — «Обозрение наличных литературных деятелей» («Москвитянин», 1855, № 15—16, с. 173—209).

[22] Роман Дидро «Монахиня» написан в 1760 г., впервые опубликован в 1796 г.

[23] Белинский также различал художественную литературу и беллетристику, относя к последней произведения, не удовлетворяющие требованиям художественности. В отличие от Григорьева Белинский признавал за беллетристикой некоторое общественное значение (доступное чтение для малокультурных масс, шаг к серьезному чтению). Замечание Григорьева о том, что обилие беллетристики считается «более нужным, чем немногое количество истинно художественных произведений», конечно, полемически заострено.

[24] На возражения против высокой оценки «Рима» Гоголя Григорьев отвечал в статье «Замечания об отношении современной критики к искусству»: «Рим» считаю я одним из совершеннейших произведений Гоголя наравне с «Шинелью» <...>

«Рим», одним словом, служил прологом к «Мертвым душам» в их настоящем, русском значении, а не в том, которое хотели и хотят еще доселе придать им, забывая, одни по злобе, а другие по тупоумию, что герой их Чичиков — трагическая жертва стремлений к комфорту, внешнему блеску, вообще к тому, что на европейском языке зовется прогрессом; не обращая внимания на могучую поэзию картин коренного быта, разбросанных по всей поэме, на дух целого» (*Ред. Спиридонова,* 240, 242).

[25] Термины Хомякова, связанные с его общими взглядами на ход мировой истории. Все пороки русской жизни он относил за счет божьего попущения, а не соизволения.

[26] Имеется в виду стихотворение Пушкина «Отцы пустынники и жены непорочны...» (1836) — переложение великопостной молитвы Ефрема Сирина.

[27] «Четьи-Минеи» — ежемесячные чтения, сборники поучений, рассказов о праздниках и житий святых, распределенных помесячно по дням их памяти.

[28] «Евгений Онегин» (гл. 3, строфа XII).

[29] «Евгений Онегин» (гл. 3, строфы XIII, XIV).

[30] «Семейная хроника» С. Т. Аксакова отдельным изданием в полном составе вышла в 1856 г.

[31] Неточная цитата из стихотворения Пушкина «Возрождение» (1819).

[32] «Борис Годунов» (сцена прощания Бориса с сыном).

[33] Григорьев спорит с теоретиками немецкого романтизма братьями Августом и Фридрихом Шлегелями, идеализировавшими католичество, к которому Григорьев относился враждебно.

[34] Из стихотворения А. Хомякова «Остров» (1836).

[35] Герой одноименной поэмы Байрона.

[36] Неточная цитата из стихотворения Гёте «Прометей».

[37] Неточная цитата из стихотворения Пушкина «К морю» (1824).

[38] Из стихотворения Пушкина «К вельможе» (1830).

[39] Из сборника Ламартина «Поэтические размышления», второе размышление — «Человек».

[40] Неточная цитата из «Шильонского узника» Байрона в переводе Жуковского (IX).

[41] «Явление Франчески» — эпизод из поэмы Байрона «Осада Коринфа» (строфы 19—21). Ренегат Альп во главе турецких войск осаждает Коринф; вечером на берегу моря ему является призрак Франчески, девушки, бывшей когда-то его невестой. Григорьев, очевидно, вспоминает перевод И. Козлова, где есть строки

И пальцы беглые его
Невольно бились о чело

(см.: *Козлов И. И.* Полн. собр. стихотв. Л., 1960, с. 173).

[42] Для творчества Мюссе в 30-е гг. характерны неудовлетворенность буржуазной действительностью, разочарованность, пессимизм, байроновские ноты в чертах героев его произведений, что нашло выражение в романе «Исповедь сына века» (1836). Творчеству Мюссе Григорьев посвятил ряд статей в «Москвитянине».

[43] Из стихотворения Лермонтова «Нет, я не Байрон, я другой...» (1832).

[44] Григорьев пишет о романе М. В. Авдеева, талантливого, но несамостоятельного рассказчика. Произведения его — подражания знаменитым образцам крупных писателей (Лермонтова, Тургенева и других). Роман «Тамарин» составлен из трех повестей — «Варенька. Рассказ Ивана Васильевича», «Тетрадь из записок Тамарина», «Иванов», печатавшихся в «Современнике» (1849—1851). Отдельное издание — 1852. Роман — подражание «Герою нашего времени». Тамарин — пародия на Печорина.

[45] Из стихотворения А. И. Полежаева «Живой мертвец» (около 1827).

[46] Из стихотворения Полежаева «Черные глаза» (1834).

[47] Из того же стихотворения Полежаева.

[48] Из стихотворения Полежаева «Вечерняя заря» (около 1827).

[49] Из «Евгения Онегина» (гл. 7, строфа XXIV). У Пушкина — «сей надменный бес».

[50] Фон-Книгге — автор пользовавшейся большой популярностью книги «Об обращении с людьми» (1788), сборника жизненных правил, житейских советов, афоризмов, пропитанного ограниченно эгоистическим воззрением.

[51] Григорьев перечисляет эпизоды стихотворного романа Байрона «Дон Жуан».

[52] Имеется в виду французская романтическая школа «неистовой словесности», главой и теоретиком которой был Гюго. Фраза «прекрасное — это безобразное» — ироническая передача рассуждения Гюго в «Предисловии к «Кромвелю»: «Различие между прекрасным и безобразным в искусстве не совпадает с тем же различием в природе. В искусстве прекрасное или безобразное зависит лишь от выполнения» (*Гюго В.* Собр. соч. в 15-ти т., т. 14. М., 1956, с. 84). Позднее Григорьев будет

высоко ценить Гюго. Так, в статье «О реализме в искусстве и литературе» читаем: «Сила высоких художников нашей эпохи — Островского у нас, Гюго на Западе — в идеале» («Якорь», 1863, № 13, с. 243).

[53] Название романа Гёте «Избирательное сродство» (1809) — химический термин. Им Гёте выражает суть взаимоотношений героев романа.

[54] Имеются в виду романы Гёте «Годы учения Вильгельма Мейстера» и «Годы странствий Вильгельма Мейстера, или Отрекшиеся».

[55] Вотрен — персонаж нескольких произведений Бальзака, входящих в «Человеческую комедию». Бывший каторжник.

[56] Обвинения Гейне в натянутости и в фальши, то есть сознательной неискренности некоторых произведений, обычны у Григорьева.

[57] Из стихотворений Лермонтова «Дума» (1838), «Листок» (1841), «Выхожу один я на дорогу» (1841), «И скучно и грустно» (1840).

[58] Гоголь писáл о Лермонтове в статье «В чем же, наконец, существо русской поэзии и в чем ее особенность» (1846), помещенной в «Выбранных местах из переписки с друзьями» (XXXI). У Гоголя: «Никто еще не писал у нас такою правильною, прекрасною и благоуханною прозою. Тут видно больше углубления в действительность жизни — готовился будущий великий живописец русского быта...»

[59] О Кержаке-Уральском Григорьев писал в рецензии «Зурна». Закавказский альманах. Издание Е. А. Вердеревского. Тифлис... 1855...» («Москвитянин», 1855, № 13/14, июль, с. 75—104).

[60] Все эти цитаты из «Маскарада» Лермонтова (д. 1, сцена 3, выход 5 и 3).

[61] Имеется в виду статья Т. И. Филиппова «Не так живи, как хочется». Сочинение А. Островского» («Рус. беседа», 1856, № 1, отд. «Критика», с. 70—100). Здесь дается характеристика двух воззрений на брак: христианского (брак как долг и «свобода обета») и современного западного, колеблющего такое понимание семьи. Самое опасное и последовательное выражение это последнее воззрение находит в творчестве Жорж Санд. Некоторым оправданием ей служит распространение ханжества и лицемерия, тайного попрания семейной морали в современном писательнице обществе. Однако, по мнению Филиппова, обличая лицемеров, Жорж Санд разрушает и то, что не должно подвергаться разрушению,— подлинно христианское понимание брака. В доказательство дан разбор «Лукреции Флориани». «Какое же правило было у этой женщины при переходе от одного избранника к другому? Не очень мудреное. «Я его прогнала»,— говорит она про одного из них. «Впрочем, я никогда не отдавалась без увлечения»,— говорит она в другом месте. И вот все, чем она руководствовалась в своих выборах. Что же еще остается? Еще бы без увлечения!» (там же, с. 84).

[62] Это произведение под названием «Домашний секретарь» в переводе на русский язык опубликовано в «Отечественных записках» (т. 32, 1844, отд. 1, с. 49—194).

[63] Автор статьи — Т. И. Филиппов. См. примеч. 61 к данной статье.

[64] Друзья Санд — П. Леру, Ламенне, авторы социальных утопий,— увлекли ее своим стремлением к социальному переустройству общества.

Не понимая необходимости классовой борьбы, Санд в «Графине Рудольштадт» создала фантастическое тайное общество «Невидимые», приписав ему попытки объединить в своих ложах плебеев и аристократов на основе «таинственного» учения.

[65] В числе ранних романов Жорж Санд, посвященных защите женских прав, попранных буржуазно-дворянским обществом, был роман «Лелия» (1833). В период увлечения идеями утопического социализма Санд переделала его, проводя эти чуждые первой редакции идеи. Получился, по существу, новый роман.

[66] Бузенгот *(франц.)* — матросская шляпа. Похожие головные уборы в период июльской монархии носила в Париже группа радикального студенчества. Отсюда их прозвище. Один из них представлен в романе «Орас».

[67] «Побрякушки» — выражение Добролюбова. Гоголь в том же смысле применяет слово «побасёнки» («Театральный разъезд»).

[68] Из стихотворения Лермонтова «Журналист, читатель и писатель» (1840).

[69] Книга Макса Штирнера «Единственный и его собственность» (1845) — проповедь крайнего индивидуализма, эгоизма, отрицания государства, морали. Книга получила широкий отклик в русском обществе. Григорьев упоминает ее в нескольких статьях.

[70] Из стихотворения Шиллера «Боги Греции» (1788).

[71] Из стихотворения Гейне «Боги Греции» (1826).

[72] Неточная цитата из сатиры И. И. Дмитриева «Чужой толк» (1794).

[73] Григорьев цитирует из «Сна в летнюю ночь» Шекспира в своем переводе, опубликованном позже (см.: «Библиотека для чтения», 1857, № 8, с. 212).

[74] В «Современнике» (т. 11, 1838, № 3) было напечатано стихотворение «Опричник. Отрывок» из черновых рукописей Пушкина. Заглавие дано издателем, текст сокращен цензурой. В первом Собрании сочинений Пушкина (т. 9, 1841) отрывок напечатан полнее под заглавием «Кромешник». Теперь печатается без заглавия, первый стих — «Какая ночь! Мороз трескучий...» (1827).

[75] Выбранные места из переписки с друзьями, VII. Об Одиссее, переводимой Жуковским. (Письмо к Н. М. Я....ву).

[76] Из стихотворения Пушкина «Эхо» (1831).

[77] Григорьев непосредственным, растительным называет устное народное творчество, искусственной поэзией — авторские произведения, написанные, опубликованные, то есть художественную литературу.

[78] Книга инока Парфения — «Сказание о странствии и путешествии по России, Молдавии, Турции...» (1856). Подробнее см. примеч. 41, 42 к статье «Парадоксы органической критики».

[79] Из стихотворения Фета «Скучно мне вечно болтать» (1842).

НЕСКОЛЬКО СЛОВ О ЗАКОНАХ И ТЕРМИНАХ ОРГАНИЧЕСКОЙ КРИТИКИ

Впервые напечатано в журнале «Русское слово» (1859, № 5, отд. 2, с. 1—20). Перепечатывалось дважды: *Изд. Страхова; Изд. Саводника,* вып. 2.

[1] Точное название статьи — «Критический взгляд на основы, значение и приемы современной критики искусства» («Библиотека для чтения», 1858, № 1, отд. 5, с. 1—42).

[2] В 1858 г. в статье «Критический взгляд на основы, значение и приемы современной критики искусства» Григорьев писал: «В мире искусства есть такие же допотопные образования и такие же допотопные творения, как и в мире органическом». В примечании он пояснил: «В отношении к Лермонтову например, Полежаев и Марлинский суть допотопные образования; Лажечников <...> — допотопный мир в отношении к тому стройному и живому миру, который создает Островский» (*Григорьев Ап.* Литературная критика, с. 154).

В 1859 г. в статье «Взгляд на русскую литературу со смерти Пушкина. Статья вторая...» Григорьев писал, что Лажечников — «полнейшее оправдание мысли о допотопных организациях в мире искусства» (там же, с. 228). Применив необычный в журналистике термин, Григорьев не дал здесь же его определения, не дал и ссылки на свою статью в «Библиотеке для чтения». Добролюбов в заметке «О допотопном значении Лажечникова (Исследования г. Ап. Григорьева)» высмеял этот термин Григорьева, сделав ироническое заключение о существовании Лажечникова до потопа (см.: *Добролюбов,* VII, 345—346).

[3] Имеется в виду работа Григорьева «И. С. Тургенев и его деятельность. По поводу романа «Дворянское гнездо», состоящая из четырех статей. Статья первая напечатана в журнале «Русское слово» (1859, № 4, отд. 2, с. 1—34). Статьи первая, третья и четвертая перепечатаны в кн.: *Григорьев Ап.* Литературная критика, с. 240—366.

[4] Анабаптисты — религиозная секта, требующая повторного крещения при вступлении в секту (отсюда название). В средние века играла заметную роль в жизни Западной Европы.

[5] Огюстен Тьерри в «Письмах по истории Франции» (1827) подчеркивал глубокие исторические корни новой буржуазной Франции. Взглядам Григорьева соответствует только самая идея наличия у явлений корней в прошлом.

[6] «Сила и материя» (1855) — книга немецкого физиолога, вульгарного материалиста Бюхнера. Русский перевод книги — в 1860 г.

[7] Белинский работал в журнале «Телескоп» до его закрытия в 1836 г., затем в «Московском наблюдателе» (зеленом — по цвету обложки) до переезда в Петербург и начала работы в «Отечественных записках» в 1839 г. Григорьев сильно преувеличивает переносы текста прежних статей у Белинского, по сравнению с григорьевскими они невелики.

[8] О русских песнях у Григорьева две статьи, опубликованные в «Москвитянине» (1854, № 15) и «Отечественных записках» (1860, № 4—5). Вторую из них см. в настоящем издании; о Стаховиче см. примеч. 1 к ней.

[9] О роли типов и местностей Григорьев писал в первой статье о Тургеневе («Рус. слово», 1859, № 4, отд. 2, с. 1—34). См.: *Григорьев Ап.* Литературная критика, с. 246—247. На ту же тему — в статье «Взгляд на «Историю России», соч. Соловьева» («Рус. слово», 1859, № 1, отд. 2. с. 1—48).

[10] Неточная цитата из «Сида» (1636) Корнеля.

[11] Теории Фурье пользовались широкой популярностью в России у части молодежи 40-х гг., в том числе у петрашевцев. В своем учении Фурье проводил аналогии между жизнью космоса и человеческого общества. Любитель парадоксальных выражений, Григорьев словами «Луна соединится с Землею» обозначает конечный результат реального осуществления в жизни утопии Фурье.

[12] В «Энциклопедии философских наук» и в лекциях по философии истории Гегель изображает монархическую, юнкерскую Пруссию как вершину общественного и исторического развития.

[13] Из стихотворения Тютчева «Не то, что мните вы, природа...».

[14] Из стихотворения Фета «Шепот, робкое дыханье...» (1850).

[15] Из стихотворения Фета «На Днепре в половодье» (1853).

[16] Из стихотворения Полонского «Зимний путь» (1844).

[17] Из стихотворения Фета «Фантазия» (1847).

[18] Из стихотворения Тютчева «Осенний вечер» (1830). В издании 1840 г.— «божественной стыдливостью страданья». У Григорьева вариант, исправленный Н. А. Некрасовым (см.: *Тютчев Ф. И.* Лирика, т. 1. М., 1965, с. 39, 235, 351).

[19] Средневековый реализм — направление в схоластике, учившее, что общие понятия имеют реальное существование и предшествуют существованию единичных вещей. Номиналисты считали общие понятия лишь именами единичных вещей. По их учению, реально существуют лишь единичные вещи с их индивидуальными качествами. Наше мышление создает общие понятия. Но они существуют независимо от этих вещей.

[20] Это обещание Григорьев выполнил только в 1861 г. в статье «Западничество в русской литературе...». См. в настоящем сборнике.

ПАРАДОКСЫ ОРГАНИЧЕСКОЙ КРИТИКИ (ПИСЬМА К Ф. М. ДОСТОЕВСКОМУ)

Письмо первое впервые напечатано в журнале «Эпоха» (1864, № 5, с. 255—273); второе — там же (№ 6, с. 264—277). Перепечатано дважды: *Изд. Страхова; Изд. Саводника,* вып. 2.

В форме писем к Достоевскому Григорьев предполагал систематически изложить сущность созданного им метода органической критики.

В начале 1864 г. вышла книга Гюго о Шекспире, которая произвела на Григорьева громадное впечатление и была воспринята как своего рода сводка материала (особенно трактат о культе «брюха» по Рабле) для полемики со своими противниками — «теоретиками». Григорьев увлекся и со свойственной ему страстностью и нервным напряжением, делая очень большие выписки из книги в собственном переводе, посвятил ей основную часть второго письма. Лишь в конце он дает своего

рода «литературную родословную» органической критики, многих из авторов называя своими учителями. Отметим, что среди русских он особо выделяет А. С. Хомякова.

Из задуманного цикла Григорьев написал только две статьи, закончить цикл ему не привелось: долговая тюрьма, болезнь и смерть помешали это сделать.

На основании имеющихся сведений В. С. Нечаева предполагает, что была написана и третья статья, возможно, даже бывшая в руках Достоевского. Но судьба ее не известна. См.: *Нечаева В. С.* Журнал М. М. и Ф. М. Достоевских «Эпоха». 1864—1865. М., 1975, с. 157—158.

[1] Считая недостаточным для познания жизни подход только рассудочный, основанный на формальной логике, Григорьев латинской фразой напоминает, что методом современных ему рационалистов пользовались и схоластики средневековья.

[2] Григорьев пишет о своих четырех статьях во «Времени» за 1861 г., объединенных общим названием «Развитие идеи народности в нашей литературе со смерти Пушкина». См. в настоящем издании.

[3] Еженедельная газета «День» (1861—1865, Москва) — орган правоверных славянофилов. Редактор-издатель И. С. Аксаков.

[4] Повесть «Кирилла Петров и Настасья Дмитрова» публиковалась в газете славянофилов «День» в течение 1862 г. Кохановская печаталась также в «Современнике», «Отечественных записках» и др.

[5] «Якорь» — еженедельный журнал, выходил в Петербурге в 1863—1865 гг. По направлению близок к «Времени» братьев Достоевских, отчасти славянофилов. Григорьев был редактором журнала, регулярно писал в нем о театре и помещал некоторые другие статьи. Вышел из редакции в 1864 г.

[6] Н. Косица — псевдоним Н. Н. Страхова.

[7] См. примеч. 17 к статье «Русский театр. Современное состояние драматургии и сцены».

[8] Вторая опера А. Н. Серова «Рогнеда» поставлена лишь в 1866 г., уже после смерти Григорьева. Первая его опера «Юдифь» поставлена в 1863 г. и имела большой успех. Григорьев очень ценил Серова. См., например, его отзывы о «Юдифи» в «Якоре»: «Юдифь», опера в пяти актах А. Н. Серова» (1863, № 12, 25 мая, с. 222—226; подпись «Ред.»); «О реализме в искусстве и литературе» (1863, № 13, 1 июня, с. 241—244; подпись «Ред.»).

[9] Драматическая хроника Островского «Козьма Захарьич Минин, Сухорук», высоко ценимая Григорьевым, опубликована в «Современнике» (1862, № 1, с. 5—116). Постановка в театре была запрещена цензурой; увидела сцену в 1866 г. вторая редакция — по существу уже новая пьеса на ту же тему.

[10] В 1860 г. в Петербург из Одессы был приглашен артист П. В. Васильев, пользовавшийся громадным успехом. В Петербурге ему поручали самые ответственные роли. Григорьев неоднократно отзывался об игре Васильева в «Якоре» и в журналах Достоевских. Здесь он выражает надежду, что Васильев выступит в роли Гамлета в трагедии Шекспира, наиболее популярной в России.

[11] «О постепенном, но быстром и повсеместном распространении невежества и безграмотности в российской словесности (из записок ненужного человека)» — под таким названием за подписью «Один из многих ненужных людей» Григорьев поместил статью во «Времени» (1861, № 3, отд. «Полемическая смесь»).

[12] Из стихотворения Тютчева «Наш век» (1851).

[13] По библейскому преданию (Деян., 5), еврейский законоучитель Гамалиил в суде над апостолами за их проповедь предложил оставить дело без последствий и подсудимых освободить, ибо и прежде были проповедники, увлекавшие за собою много народа, но после их смерти ученики рассеивались и исчезали. И это дело, если оно от людей, само разрушится; если же божественного происхождения — его разрушить суд не в силах.

[14] О Ф. Н. Устрялове и его пьесе «Слово и дело», о которой иронически вспоминает здесь Григорьев, см. примеч. 13 к статье «Длинные, но печальные рассуждения о нашей драматургии и о наших драматургах с воздаянием чести и хвалы каждому по заслугам».

[15] См. примеч. 6 к статье «Несколько слов о законах и терминах органической критики».

[16] Точные названия этих статей: «О правде и искренности в искусстве» и «Критический взгляд на основы, значение и приемы современной критики искусства».

[17] См. примеч. 7 к статье «Несколько слов о законах и терминах органической критики».

[18] В «Литературных мечтаниях» (1834) Белинский писал: «Борис Годунов» был последним великим его подвигом; в третьей части полного собрания его стихотворений замерли звуки его гармонической лиры. Теперь мы не узнаем Пушкина...» (*Белинский,* I, 73—74).

[19] Имеется в виду Добролюбов. Разбирая стихотворения Никитина, он в 1860 г. писал: «...припоминаешь себе *альбомные побрякушки* «Я вас любил, любовь еще, быть может...» или «Нет, нет, не должен я, не смею, не могу» и т. п.» (*Добролюбов,* VI, 170).

[20] Речь идет о работе Белинского «Сочинения Александра Пушкина» (статья девятая). См.: *Белинский,* VII, 501.

[21] У Пушкина — «История села Горюхина» (название села от слова «горе», в XIX в. печаталось «Горохино» по цензурным соображениям).

В рецензии на «Повести, изданные Александром Пушкиным. Санкт-Петербург... 1834» (1835) Белинский рассмотрел их как доказательство угасания таланта Пушкина (см.: *Белинский,* I, 139—140). Через одиннадцать лет Белинский писал, по существу, то же самое: «Это что-то вроде повестей Карамзина, с тою только разницею, что повести Карамзина имели для своего времени великое значение, а «Повести Белкина» были ниже своего времени» (Белинский, VII, 577).

[22] Варфоломей Зайцев — сторонник взглядов Писарева, с 1863 г. одновременно с ним сотрудничал в «Русском слове». Юный Зайцев, только что появившийся в литературе, в резкой до грубости форме полностью отрицал поэзию, все виды искусства, объявляя их чуждыми природе человека и вредными.

[23] В статье «Цветы невинного юмора» (1864) Писарев, рассматривая творчество Салтыкова-Щедрина, относит его к антиобщественному направлению «искусство для искусства». Отмечая умение Щедрина «владеть русским языком и писать живо и весело», Писарев рекомендует ему заняться популяризацией естествознания. «А Глупов давно пора бросить»,— заключает он свою статью (*Писарев,* II, 365).

[24] Таких слов у Белинского обнаружить не удалось. Видимо, Григорьев в полемически заостренной форме передает некоторые «утилитаристские» тенденции в поздней критике Белинского.

[25] Статьей Белинского о «Бородинской годовщине» Григорьев называет помещенную в «Отечественных записках» (т. 6, 1839, № 9, отд. 7, с. 1—13) рецензию Белинского на две брошюры — стихотворение Жуковского «Бородинская годовщина» и сочинение генерала И. Н. Скобелева, изданные по случаю празднования 25-летия окончания войны с Наполеоном. Следуя идее «примирения с действительностью», Белинский написал пламенную рецензию, воздав в ней восторженно лирическую хвалу режиму самовластья царей (см.: *Белинский,* III, 240).

Цензурное разрешение на VI том «Отечественных записок» было получено 14 октября 1839 г., а 3 февраля 1840 г. Белинский писал из Петербурга В. П. Боткину: «Что же сказать о моем нелепейшем и натянутом вступлении в разбор брошюрок о Бородинской битве, которым все восхитились? Дорого дал бы я, чтобы истребить его. Китаизм хуже прекраснодушия» (*Белинский,* XI, 437—438).

[26] Н. Н. Страхов (псевдоним — Косица) писал полемические статьи на философские темы. Григорьев вспоминает здесь статью М. А. Антоновича «Два типа современных философов (Три беседы о современном значении философии. Соч. Лаврова. Спб., 1861)», напечатанную в «Современнике» (1861, № 4, отд. 2 «Совр. обозр.», с. 349—418). В этой статье Антонович писал: «Г. Страхов все добивался от г. Лаврова метода или определенного способа в развитии и построении философской системы, соблазняя его гегелевским методом; но он предпочел лучше остаться без всякого метода и развивать свои идеи как ни попало» (с. 367). Здесь имеется в виду полемика между Страховым и Лавровым по поводу работы Лаврова «Очерки вопросов практической философии». См.: *Страхов Н.* Разбор труда Лаврова «Очерки вопросов практической философии. Спб., 1860».— «Светоч», 1860, № 7; *Лавров П.* Ответ г. Страхову.— «Отеч. зап.», 1860, кн. 12; *Страхов Н.* Замечание на «Ответ» г. Лаврова.— «Время», 1861, № 2.

[27] Григорьев вспоминает оперу «Роберт-дьявол» Джакомо Мейербера. Герой оперы Роберт — сын дьявола и дочери нормандского герцога. Дьявол в личине старшего приятеля Роберта сопровождает его всюду и подстраивает искушения, чтобы устранить влияние раскаявшейся матери и увлечь Роберта в ад.

[28] «Атеней» — журнал либерально-западнического направления. Редактор — Е. Ф. Корш. Обсуждались планы освобождения крестьян, но без общинного владения землей. Помещались статьи, в которых выражалось сочувствие славянам. Но в программной статье редактора было следующее рассуждение: «В Индии английский солдат, а в Стирии австрийский жандарм являются орудиями образованности» (население Штирии — славяне). Григорьев эту фразу вспоминал не раз.

[29] Газета «Русская речь», вскоре объединившаяся с «Московским вестником»,— западническая, но нечеткого направления. Издатель-редактор Евгения Тур, позже редактор Феоктистов.

[30] Рассматривая в статье «Темное царство» (1859) произведения Островского, Добролюбов отказывался от оценки их художественной стороны. Он писал: «Мы не чувствуем в себе призвания воспитывать эстетический вкус публики, и потому нам самим чрезвычайно скучно браться за школьную указку с тем, чтобы пространно и глубокомысленно толковать о тончайших оттенках художественности. Предоставляя это гг. Алмазову, Ахшарумову и им подобным, мы изложим здесь только те результаты, какие дает нам изучение произведений Островского относительно изображаемой им действительности» (*Добролюбов,* V, 21).

[31] Место в журналистике и значение в общественной жизни ежедневной петербургской газеты «Современное слово» подробно рассмотрел П. С. Рейфман в статье «Обсуждение новых постановлений о печати в русской журналистике 1862 г. и газета «Современное слово» (см.: Учен. зап. Тартуск. гос. ун-та, вып. 104, Тарту, 1961, с. 105—129).

Редактор газеты «Современное слово» Н. Г. Писаревский с первых же номеров придал ей резко выраженное демократическое направление, почти совпадавшее с направлением «Современника». Григорьев, постоянный оппонент «Современника», делит «теоретиков» на две группы: искренне заблуждающихся и «лихачей». В заметке «Порода лихачей («Современное слово»)» он так объясняет это прозвище: «Не знаем, насколько справедлива пословица, что «на ловца и зверь бежит», но несомненная истина, что ловцы ищут и находят зверя. Ловцов на такого ловкого зверя, как мещанство, и на такого неприготовленного зверя, как ошеломленное сразу отрицанием молодое поколение, конечно, много, да мало и быть не может.

Но ведь есть ловцы по страсти — и есть ловцы по расчету. Ловцы по страсти, сами увлекающиеся ловлею, теоретики ловли,— это наездники, Делибаши; ловцы по расчету, увлекающиеся выгодами, которые ловля приносит,— это... с позволения сказать, *лихачи* нового рода промысла» («Якорь», 1863, № 12, отд. «Журн. мир и его явления», с. 226—228.

[32] Лев Краснов и Татьяна Даниловна — герои драмы Островского «Грех да беда на кого не живет».

[33] Статья Гиероглифова «Любовь и нигилизм» напечатана в «Русском слове» (1863, №1, отд. «Лит. обозр.», с. 25—44). Статья имеет подзаголовок «По поводу комедии г. Устрялова «Слово и дело» и драмы г. Островского «Грех да беда на кого не живет».

Гиероглифов оценивает комедию Устрялова как литературное произведение, стоящее ниже всякой критики. Он полагает, что задача, поставленная автором,— «поразить нигилизм». Но делает это Устрялов не как Тургенев, давший в своем романе «Отцы и дети» объективное изображение нигилиста и свою критическую оценку этого типа, а рисуя нигилиста в карикатурном виде. Отзыв о драме Островского — положительный.

[34] Неточная цитата из пьесы Островского «В чужом пиру похмелье» (д. 2, явл. 3). У Островского: «Капитон Титыч *(трагически):* «Изумлю мир злодейства, и упокойники в гробах спасибо скажут, что умерли!»

Купидоша Брусков декламирует из виденной им в театре трагедии, подражая актеру.

[35] У Островского о Белой Арапии рассказывает сваха в комедии «Праздничный сон — до обеда» (картина 2, явл. 3) и Досужев в пьесе «Тяжелые дни» (д. 1, явл. 1).

[36] О «нахлобучке» Щедрину см. примеч. 23 к данной статье.

[37] Автор этих произведений — Вольтер. Аббат Базен — один из многочисленных его псевдонимов. Последние два десятилетия Вольтер провел в своем имении Ферне на границе Швейцарии и Франции. Отсюда его прозвище «фернейский патриарх», у Григорьева — «фернейский старик», «фернейский философ».

[38] См. примеч. 28 к данной статье.

[39] О законности владычества «цивилизованной» страны Турции над южными славянами как народами с низкой культурой писал Белинский в рецензии на книгу «Дневник ново-болгарского образования. Сочинение Василия Априлова... Одесса, 1841» («Отеч. зап.», 1842, № 9, отд. 6, с. 14—15). Рецензия полностью перепечатана Григорьевым в статье «Белинский и отрицательный взгляд в литературе» (см. в настоящем издании).

[40] Из стихотворения-шутки Бориса Алмазова «Похороны «Русской речи». См.: *Феоктистов Е. М.* Глава из воспоминаний.— Сб. «Атеней», кн. 3. Л., 1926.

[41] Сказание о странствии и путешествии по России, Молдавии, Турции и Святой Земле постриженника святыя горы Афонския инока Парфения. В 4-х ч., М., 1855. Второе изд. в 1856 г.

Инок Парфений из старообрядцев. Скитался в поисках доказательств истинности своей веры, перешел в ортодоксальное православие. Позже — игумен Спасо-Гуслицкого монастыря. Оставил автобиографические записки, изданные посмертно (журн. «Душеполезное чтение», 1898—1901 гг., 18 публикаций).

[42] Книга инока Парфения произвела большое впечатление на все слои русского общества того времени высокими художественными достоинствами, глубиной и тонкостью анализа некоторых сторон духовной жизни русского народа. Уже на следующий год потребовалось второе издание. В числе отзывов печати — положительная рецензия Чернышевского в «Современнике» (см.: *Чернышевский,* II, 763—776, 924), ряд отзывов в других журналах.

Что касается статьи Дружинина, о которой упоминает Григорьев, то в «Библиотеке для чтения» ее нет, нет и в библиографиях Дружинина. Григорьев здесь сослался на статью задуманную, но не опубликованную, возможно, и не написанную. Дружинин, редактор «Библиотеки для чтения», в июне — июле 1856 г. около месяца гостил у Боткина в Кунцеве. Здесь состоялось знакомство с ним Григорьева и возникла мысль о статье для журнала; автором ее предполагался сам Григорьев. Ход работы над статьей отражен в семи письмах Григорьева к Дружинину (см.: *Материалы,* 154—164, 385—386). В первом письме Григорьев просит аванс в счет работ и обещает прежде всего представить перевод «Сна в летнюю ночь» Шекспира и статью о Парфении. Далее в письмах он сообщает о трудностях, возникающих при работе над статьей, и о необходимости отсрочек. Наконец, в письме от 5 января 1857 г.— отказ,

смягченный обещанием написать, если все же статья от него необходима, но при условии дальнейшей отсрочки. В этом же письме Григорьев извещал о посылке в редакцию первых страниц статьи, «начатой и обдуманной давно, начатой было для «Беседы», а конченной для Вас, ныне отделываемой ежедневно... Через две недели все будет готово» *(Материалы,* 161). Речь здесь может быть о статье «Критический взгляд на основы, значение и приемы современной критики искусства», единственной большой статье Григорьева, напечатанной в «Библиотеке для чтения» (1858, № 1, отд. 5, с. 1—42).

В марте 1857 г. Григорьев жил в Петербурге и там усиленно работал. Предполагая быть у Дружинина на следующий день, Григорьев 22 марта писал ему: «Сижу, неистово пью чай и пишу, пишу так, как давным-давно не писал. Статья будет мое полное и вполне прочувствованное литературное исповедание...» *(Материалы,* 164). Статьи Григорьев не назвал. Но данная им характеристика соответствует уже названной выше его работе и никак не статье о Парфении. Подпись же под письмом «инок Аполлон» указывает на напряженную работу и воздержание от болезненных «загулов». Григорьев вернулся в Москву не позднее конца марта. В июле 1857 г. он уехал за границу. Остается впечатление, что статья о Парфении обдумывалась, но не писалась.

В «Библиотеке для чтения» (1860, № 7, отд. 4, с. 3—9) помещена без подписи рецензия на книгу «Записки паломника 1859 года» (Спб., 1860). Это книга о русских паломниках в Иерусалиме. Лишь в конце рецензии приведено сравнение ее с книгой Парфения. «Между этими трудами,— пишет автор рецензии,— сходства столько же, сколько его, например, между прекрасно составленным путеводителем за границу и «Чайльд-Гарольдом» Байрона... путешествие инока Парфения есть океан поэзии, бессмертная книга...». Заканчивается рецензия словами: «...в странствованиях инока Парфения сказался России великий русский писатель». Конечно, эта рецензия не есть указанная Григорьевым статья Дружинина.

[43] Барский — Василий Григорьевич Григорович. Учился в Киевской академии, не окончив ее, в 1723 г. поступил под фамилией Барский в иезуитскую академию во Львове, но был разоблачен и изгнан. Отсюда начались его странствия. Он отправился через Вену, Венецию в Рим... Побывал во многих местах тогдашней Турции — в европейской части, на островах Архипелага, в Сирии, Палестине, Египте... В иных местах был по нескольку раз, в иных жил подолгу — до нескольких лет. Круг интересов многосторонний, вел записки и даже зарисовки. Незадолго до смерти вернулся в Киев и преподавал греческий язык в академии. Записки Барского частично и малоудовлетворительно издавались лишь после его смерти, с 1778 по 1819 г. вышло шесть изданий. Лучшее издание: Странствования В. Г. Барского по св. местам Востока с 1723 по 1744 г. Ред. Н. П. Барсуков. В 3-х частях. Спб., 1885—1887.

[44] Трифон Коробейников — дворцовый дьяк. Посылался в 1582 г. в Царьград и на Афон, в 1593—1594 гг.— в Царьград, Иерусалим, Антиохию. Описал путь от Москвы до Царьграда в «Хождении».

[45] Игумен Даниил совершил свое «хождение» между 1106 и 1108 гг. Пробыл в Палестине 16 месяцев. Вел записки. По возвращении составил «Хождение...», написанное языком, близким к живому разговорному. Пользовалось большой популярностью, дошло во многих списках XV — XVIII вв.

[46] Речь идет о И. И. Панаеве, умершем в 1862 г.

[47] Вероятно, это издатель «Отечественных записок» А. А. Краевский. От него как издателя материально зависели писатели (в этом смысле для них он «старец»), в то же время едва ли питавшие к нему симпатии.

[48] Григорьев не хотел назвать имени своего собеседника, но очень прозрачно зашифровал его. Несколькими страницами выше: «разговор уже не с дурашным, а с одним из старших». Здесь: «не только одни губернские сплетни рассказывал»; «такой умный человек» и т. д. Это Салтыков-Щедрин, автор «Губернских очерков».

После выхода в свет второго издания книги инока Парфения (цензурное разрешение четвертой части 28 июня 1856 г.) Салтыков-Щедрин, увлекшись художественной стороной книги, начал писать о ней большую статью. В процессе работы менялись, углублялись, вырабатывались взгляды Щедрина на общественное значение старообрядчества и, соответственно, книги Парфения. Процесс этот не был закончен, и Щедрин не счел возможным опубликовать написанное и в какой-то степени уже им изжитое (см.: *Салтыков-Щедрин М. Е.* Собр. соч. в 20-ти т., т. 5. М., 1966, с. 33—68 и 473—500).

Встреча и беседа с Салтыковым-Щедриным могла быть в марте 1857 г., когда Григорьеву «случилось» приехать из Москвы в Петербург. В беседе Щедрин высказал соображения по частному вопросу, который тогда волновал его.

[49] Имеется в виду Мельников-Печерский, который, будучи чиновником особых поручений при генерал-губернаторе, ревностно исполнял поручения по наблюдению за старообрядцами и искоренению раскола, затем в министерстве внутренних дел занимался тем же; его отношение к раскольникам определялось правительственным курсом.

[50] Герои Гюго, перечисленные Григорьевым, взяты из произведений: Квазимодо — из романа «Собор Парижской Богоматери» (1830—1831), Вальжан — из романа «Отверженные» (1862), Лукреция — из драмы «Лукреция Борджиа» (1833), Машенька де-Лорм (в середине XIX в. в театральных переводах нередко русифицировались имена героев) — из драмы «Марион Делорм» (1827), Трибуле — из драмы «Король забавляется» (1832), Рюи Блаз — из одноименной драмы (1837).

[51] Здесь речь идет о «Системе логики» (1843) Джона Стюарта Милля. Милль отрицает дедукцию как метод получения новых знаний. Заслуга Милля — разработка методов индуктивного исследования причинной связи. Его четыре метода индукции вошли почти во все последующие учебники логики.

[52] Григорьев пишет о статье сотрудника «Эпохи» Д. В. Аверкиева «Вильям Шекспир. Статья I» («Эпоха», 1854, № 5, с. 218—246).

[53] Григорьев ироническими выражениями Гоголя награждает произведения своих противников из журнала «Русское слово». Н. В. Соколов в «Русском слове» писал больше на экономические темы. В 60-е гг.— активный участник революционного движения. Позже — эмигрант, последователь М. Бакунина.

[54] Очевидно, Григорьев имеет в виду помощников Достоевского по журналу «Эпоха» — Н. Страхова, Д. Аверкиева, И. Долгомостьева.

[55] Н. В. Шелгунов по образованию и служебной карьере — ученый-лесовод, автор многих трудов по лесному делу. В 50-е гг. сблизился с революционно-демократическими кругами. В 1859 г. впервые выступил в печати с литературной публицистикой, в 1860—1862 гг. печатался в «Современнике», в 1863—1866 гг.— в «Русском слове». В 60-е гг. занимался активной революционной деятельностью.

[56] «Г — фов» — А. С. Гиероглифов.

[57] Гюго упоминает эту библейскую историю в своей книге о Шекспире: «...Иов сорок веков тому назад положил начало драме столкновения Иеговы и Сатаны. Зло противится добру; место действия — земля, поле сражения — человек, действующие лица — бедствия» (*Гюго.* В. Шекспир. Спб., 1907, с. 7.).

[58] А. М. Бухарев, он же архимандрит Феодор, бывший профессор Московской, затем Казанской духовной академии, в своей литературной деятельности стремился соединить преданность вере с духом свободного исследования. Он учил об ответственности церкви за земную жизнь человека, обосновывал закономерность прогресса в общественной жизни и обязанность церкви содействовать прогрессу, а не тормозить его, в идеале — даже возглавлять прогресс. В соответствии со своими взглядами Бухарев отзывался на острые вопросы современной ему общественной жизни. Так, в статьях Григорьева упоминается попытка Бухарева рассеять болезненно мрачный мистицизм позднего Гоголя: в 1848 г. Бухарев написал писателю три письма на эту тему (опубликованы в 1861 г.). Здесь Григорьев упоминает книгу Бухарева «О православии в отношении к современности» (1860), рассматривая ее как орудие борьбы против «мрака и застоя», то есть против реакции и обскурантизма. Полемика Бухарева с одним из главарей крайней реакции и обскурантизма в журналистике В. И. Аскоченским повела к административному преследованию: Бухарева сослали в монастырь — наказание для духовных лиц, равносильное заключению. В 1863 г. он снял монашество и в условиях полицейских преследований и надзора духовной цензуры продолжал заниматься литературной деятельностью. Умер в нищете (о нем см.: *Бухарева А.* Александр Матвеевич Бухарев. Архимандрит Феодор. Из материалов для биографии.— В кн.: Свободная совесть. Литературно-философский сборник. Кн. 1. М., 1906).

[59] В. И. Аскоченский, издававший в Петербурге (1858—1877) еженедельную газету «Домашняя беседа для народного чтения», в борьбе с прогрессивными деятелями не брезговал никакими средствами (клевета, доносы и т. п.).

[60] Григорьев пишет о трех этапах развития философии Шеллинга.

[61] Патмос — остров в Эгейском море, место видений автора Апокалипсиса.

[62] Григорьев имеет в виду книгу Бокля «История цивилизации в Англии» (т. 1, 1857).

[63] Имеется в виду книга Льюиса «Жизнь и творчество Гёте».

[64] Григорьев причислял С. Шевырева к славянофилам. Однако деятельность Шевырева в целом противоречива. В 20-е гг. он сблизился с «любомудрами», братьями Киреевскими, Веневитиновыми. В 30-е и 40-е гг. развернул широкую литературно-критическую, журнальную дея-

тельность. Непонимание новых явлений в литературе и жизни к 40-м гг. привело Шевырева в лагерь реакции, на позиции официальной народности.

[65] Ю. И. Венелин — славист и этнограф, изучал преимущественно историю и литературу болгар. Украинец с Карпат (его фамилия Хуца), он в 1823 г. переселился в Россию, издавал свои сочинения, печатался в «Телескопе», «Московском наблюдателе».

[66] Н. И. Надеждин первый, по словам Чернышевского, прочно ввел «в нашу мыслительность глубокий философский взгляд». Противник классицизма и романтизма, Надеждин ратовал за новые методы в литературе. Был издателем «Телескопа» (1831—1836) и приложения к нему «Молвы», где впервые выступил Белинский. В последней книге журнала появилось «Философическое письмо» Чаадаева, за которое журнал был запрещен, а издатель сослан.

[67] См. примеч. 8 к статье «О правде и искренности в искусстве».

[68] Здесь Григорьев, вероятно, пишет о втором сборнике «Эссе» (1844) Р.-У. Эмерсона.

[69] Имеется в виду книга Ренана «Жизнь Иисуса» (1863).

[70] Речь идет об И. В. Киреевском, критике, публицисте и философе, который с конца 30-х гг. был одним из идеологов славянофильского движения.

[71] К. С. Аксаков с конца 30-х гг. — один из активных идеологов славянофильства.

Национальное своеобразие искусства

НАРОДНОСТЬ И ЛИТЕРАТУРА

Опубликовано в журнале «Время» (1861, № 2, отд. «Критич. обзор.», с. 83—112). Перепечатано: *Изд. Страхова; Изд. Саводника,* вып. 3.

Эта и три следующие статьи представляют собой часть задуманного Григорьевым цикла, хотя в журнальных публикациях они не имели общего названия. Это название — «Развитие идеи народности в нашей литературе со смерти Пушкина» — введено в издании Страхова на следующем основании. В примечании к статье «Лермонтов и его направление, крайние грани развития отрицательного взгляда» («Время», 1862, № 10, отд. 2, с. 1—32) Григорьев писал: «Начиная снова прерванный мною ряд статей о развитии идеи народности в нашей литературе со смерти Пушкина до настоящей минуты...» Следовательно, Григорьев трактует четыре статьи о развитии идеи народности, напечатанные во «Времени» в 1861 г., как начало цикла, продолжением которого считает статью о Лермонтове. Таким образом, введенное позднейшими издателями название цикла, по существу, авторское.

[1] В 1856 г. умерли П. В. и И. В. Киреевские, в 1860 г. — А. С. Хомяков и К. С. Аксаков.

[2] См. примеч. 28 к статье «Парадоксы органической критики».

[3] Речь идет о Белинском. См. примеч. 39 к статье «Парадоксы органической критики».

[4] Григорьев пишет о статье И. Палимпсестова «Параллели (заметки русского пахаря по возвращении из-за границы)», опубликованной в журнале «Русское слово» (1860, № 6, отд. 1, с. 26—94; № 8, отд. 1, с. 64—128). Профессор агрономии Новороссийского университета Палимпсестов изучал постановку сельского хозяйства за границей. В статье он описал некоторые свои наблюдения, сравнивая, проводя параллели с состоянием дела у нас. Вот строки из статьи, поразившие Григорьева «дикостью мысли»: «И почему бы в самом деле не поставить в непременную обязанность — иметь при сельских церквах хор из детей?.. Приучившись к стройному пению в детстве, крестьянин перенес бы эту методу и в возмужалую сферу, а с этим вместе мало-помалу отучился бы петь свои в высшей степени безнравственные песни... Благодаря русским виртуозам в последнее время мы имеем множество очень хорошеньких романсов и песен, и некоторые из них, например, «Тройка», «Красный сарафан» и т. п., уже перешли в массу народа, по крайней мере городского. Но с распространением нотного пения они все перейдут в народ, доставят ему наслаждение и вытеснят собою грязные, грубые песни, которые сквернят уста нашего народа» («Рус. слово», 1860, № 6, отд. 1, с. 51).

[5] Неточная цитата из стихотворения А. Хомякова «Мечта» (1835).

[6] Григорьев имеет в виду последователей утопических социалистических учений.

[7] Имеются в виду непериодические издания «Сборник исторических и статистических сведений о России и народах ей единоверных и единоплеменных» (1845), «Московские сборники» (1846, 1847 и 1852).

Орган славянофилов журнал «Русская беседа» издавался в Москве в 1856—1860 гг. Издатель-редактор А. И. Кошелев, в 1858—1859 гг. редактор И. С. Аксаков. В отделе изящной словесности публиковались произведения крупных писателей того времени — «Доходное место» Островского (1857), «Госпожа Падейкова» Салтыкова-Щедрина (1859) и др.

[8] Ежемесячный журнал «Маяк современного просвещения и образованности», выходивший в Петербурге в 1840—1845 гг., выступал с реакционных позиций. Редакторы П. А. Корсаков и С. О. Бурачек, с 1842 г.— Бурачек.

[9] Из «Коринфской невесты» Гёте.

[10] Запрещения духовной цензуры в России вынудили Хомякова писать свои богословские труды по-французски и издавать за границей. Содержание французских брошюр Хомякова отражено в его статье «Опыт катехизического изложения учения о церкви». См. в кн.: Сочинения А. С. Хомякова. Изд. П. П. Сойкина, Пг., 1915.

[11] В «Земледельческой газете», выходившей в Петербурге, появилась «Заметка о связи между улучшенною жизнию, нравственностию и богатством в крестьянском быту» Великосельцева («Земледельческая газ.», 1856, № 24, 23 марта, с. 93—95; № 25, 27 марта, с. 98—99) с предложением насильственно изменить быт крестьян, чем должны, по мысли автора, заняться образованные помещики. Григорьев в основном точно охарактеризовал положение русской женщины в крестьянском быту по описанию Великосельцева. Славянофил Ю. Ф. Самарин дал полемический анализ «Заметки...». Григорьев, по-видимому, имеет в виду следующее суждение Самарина, высказанное по поводу замечания Велико-

сельцева о русской женщине в крестьянском быту: «В замечании много правды. Из наших народных песен и обычаев <...> видно, что в понятиях русского человека женщина только до замужества живет для себя и, говоря словами автора, старается нравиться кому хочет. С выходом замуж эта веселая беззаботная пора сменяется другою, более строгою. Начинается труд, подвиг жизни и постоянное жертвование собою мужу, семье и дому. Жена, мать, хозяйка живет уже не для себя, а для других и все свои требования и вкусы подчиняет желаниям и воле своего мужа, главы семейства. Ему одному она старается угождать и нравиться, как это ясно вытекает из слов самого автора» (*Самарин Ю. Ф.* О народном образовании.— «Рус. беседа», 1856, № 2, отд. «Смесь», с. 90).

[12] Чтобы обойти цензуру, как западникам, так и славянофилам приходилось говорить описательно, многословно, не называя вещей собственными именами. Отсюда, по мысли Григорьева,— взаимное непонимание и необоснованные обвинения друг друга.

[13] Григорьев в этих словах характеризует период реакции после восстания декабристов, тридцатилетнее царствование Николая I.

[14] Движущую силу истории Чаадаев видел в религии. Наиболее успешно, по его мнению, с этой задачей справляется католичество. Отсюда — резкая критика православия и сложившихся, по мнению Чаадаева, под его влиянием общественно-бытовых отношений в России. Свои взгляды Чаадаев изложил в «Философических письмах». Первое «Философическое письмо» было опубликовано в «Телескопе» Надеждина в 1836 г. и воспринято как своеобразная форма политического протеста. Журнал был запрещен, редактор сослан, Чаадаев официально объявлен сумасшедшим.

[15] В рецензии на оперу Верстовского на слова Загоскина «Аскольдова могила», подписанной «О», Н. Ф. Павлов писал: «Как позволить себе в изящном произведении на сцене еще похвальное слово кулаку <...>? Что за волшебный русский кулак, который лучше варяжской стали? Неужели это народность?» («Моск. наблюдатель», 1835, ч. 3, с. 283). Надеждин, считая автором статьи Шевырева, был поражен изменением обычно сдержанного тона его выступлений, воспринял это изменение как нетерпимость Шевырева ко всему народному и защиту «салонной» литературы. В статье «Европеизм и народность в отношении к русской словесности» Надеждин, между прочим, писал: «...в этом кулаке нет ничего предосудительного, ничего низкого, ничего варварского. <...> Физическое могущество принадлежит также к достоинствам человеческой природы. <...> Правда, образованность вооружает кулак железом; но разве это изменяет сущность дела! <...> Дело не в кулаке, а в употреблении кулака...» («Телескоп», 1836, ч. 31, № 2, с. 260). В статье «О критике и литературных мнениях «Московского наблюдателя» Белинский сделал большое подстрочное примечание о преимуществе шпаги, штыка и пули перед кулаком (см.: «Телескоп», 1836, ч. 32, № 6, 361—363). Основная часть этого примечания, направленного против Надеждина, процитирована Григорьевым в статье «Белинский и отрицательный взгляд в литературе» (см. в настоящем издании). Надеждин сопроводил примечание здесь же напечатанным как его продолжение своим возражением за подписью «Изд.». Об этом примечании в «Телескопе» (а не в «Молве») вспомнил здесь Григорьев.

[16] «Древняя Российская Вивлиофика» вышла в 1773—1775 гг. в 10-ти томах. Здесь были опубликованы ценнейшие памятники русской истории. «Вивлиофика» имела большой успех. Потребовалось второе издание, выпущенное Новиковым в дополненном виде в 1788—1791 гг.

«Полезно знать нравы, обычаи и обряды древних чужеземских народов; но гораздо полезнее иметь сведения о своих предках; похвально любить и отдавать справедливость достоинствам иностранных, но стыдно презирать своих соотечественников, а еще паче и гнушаться оными»,— писал Новиков в предисловии к «Древней Российской Вивлиофике».

[17] Антиох Кантемир назван здесь «первородным сыном реформы» Петра потому, что его деятельность положила начало новой, светской русской литературе. Большой популярностью пользовались восемь его сатир, широко распространившихся в списках. В России напечатаны лишь в 1762 г., после смерти автора.

[18] Императрица Екатерина II выступала и как литератор, не проявив, однако, на этом поприще сколько-нибудь заметного дарования. Ее собственная сатира и требования к другим писателям подчинялись принципу «не целить на особ, а единственно на пороки». Комедии императрицы ставились в придворном театре; при жизни ее авторство держалось в секрете. Посмертно выходили сборники произведений литературных, публицистических, исторических и проч.

[19] Ф.-Г. Клопшток, один из начинателей самобытной, национальной немецкой литературы, был противником классицизма. Кроме прочих трудов он написал драматическую трилогию, где прославлял доблесть древних германцев и их вождя Германа (латинизированное имя — Арминий), разбивших в 9 г. н. э. в Тевтобургском лесу захватчиков римлян и освободивших страну на правом берегу Рейна от их господства.

Ирмин — божество некоторых племен древних германцев. В его честь ставились деревянные столбы. Ирминов столб у немецких поэтов XVIII в. стал национальным символом.

[20] Григорьев имеет в виду ношение славянофилами русской национальной одежды, причем нередко такой, которая в их эпоху уже не употреблялась и русским простонародьем.

[21] Основной труд Посошкова «Книга о скудости и богатстве» (1824) содержит анализ общественно-политического и экономического состояния России, создавшегося в результате реформ Петра, и рекомендации «како бы истребити из народа неправду и неисправности и как бы насадити прямую правду и всякых делех исправление...» (*Посошков И. Т.* Книга о скудости и богатстве. М., 1951, с. 8). Григорьев посвятил этой книге почти всю вторую статью задуманного цикла «О значении комедий Островского в литературе и на сцене», запрещенную цензурой (см.: Ежегодник петроградских гостеатров. Сезон 1918—1919 г. Пг., 1920).

[22] Неточная цитата из стихотворения Державина «На взятие Измаила» (строфа II).

[23] Двоеверием Григорьев называл соединявшееся в общественном сознании русских XVIII в. стремление к самобытности и подражание Западу.

[24] Речь идет о комедии Фонвизина «Бригадир».

[25] «Правосудовы» — так обобщил Григорьев «значащие имена» положительных персонажей Фонвизина: Правдин, Добролюбов, Здравомысл, Бескорыст... («Недоросль», «Бригадир», «Разговор у княгини Халдиной»).

[26] М. М. Щербатов, государственный деятель, историк и публицист, требовал передачи всей земли дворянам и закрепощения всех крестьян. Написанный с этих позиций его многотомный труд «История Российская с древнейших времен» (1770—1791) сильно повлиял на Карамзина.

[27] Добросовестный труд Татищева «История Российская», написанный на основании собранных им богатых материалов, в XVIII в. был в пренебрежении. Еще Карамзин подозревал Татищева в выдумках. По достоинству этот труд был оценен историками XIX в. и сохранил значение и в наше время.

[28] Григорьев имеет в виду близость молодого Карамзина с масонством и Новиковым.

[29] Отношение славянофилов к Карамзину значительно сложнее, чем простое «присвоение». Эта сложность отношения отражена, например, в не опубликованной в XIX в. работе К. Аксакова, в которой он излагает свой взгляд на роль Карамзина в истории русской литературы и общественной мысли (см.: *Аксаков К.* О Карамзине. Речь, написанная для произнесения перед симбирским дворянством (1848). — «Рус. лит.», 1977, № 3, с. 103—110).

[30] Вице-адмирал А. С. Шишков получил известность как ярый приверженец старины. В своем главном труде «Рассуждение о старом и новом слоге российского языка» (1803) он выступал против нововведений Карамзина и всего нового в литературе. Основатель и председатель литературного общества «Беседа любителей русского слова».

[31] Поэма М. М. Хераскова «Россияда» (1779) имела большой успех у современников. В некоторых произведениях, где он отступал от норм классицизма, появляются ноты сентиментализма. В этом смысле Хераскова можно считать одним из предшественников Карамзина.

[32] В творчестве Княжнина звучат тираноборческие мотивы, в комедиях сильные критические ноты. Пользуясь выражением Григорьева, его можно было бы назвать «допотопным явлением» по отношению к декабристам-литераторам и Грибоедову.

[33] Н. Д. Иванчин-Писарев — восторженный карамзинист. Автор книг «Дух Карамзина, или Избранные мысли и чувствования сего писателя» (М., 1827); «Речи в память историографу Российской империи» (1827).

[34] Речь идет о Жан-Жаке Руссо.

[35] См. примеч. 37 к статье «Парадоксы органической критики».

[36] Царские послы стольник Чемоданов и дьяк Поснов путешествовали из Архангельска в Венецию морем на голландских кораблях осенью 1656 — весной 1657 гг. Посол-дворянин Лихачев тем же путем отправился во Флоренцию в 1656 г. Путешествие Фонвизина происходило в 1777—1778 гг.

[37] Григорьев имеет в виду приводимые ниже места из писем Фонвизина. О польском языке — в письме к родным от 18/29 сентября 1777 г.: «Комедий видели мы с десяток, переводных и оригинальных.

Играют изрядно; но польский язык в наших ушах кажется так смешон и подл, что мы помираем со смеху во всю пьесу» (*Фонвизин Д. И.* Собр. соч. в 2-х т., т. 2. М.— Л., 1959, с. 416). В письме Панину от 19 сентября 1778 г.: «Рассудка француз не имеет и иметь его почел бы несчастьем своей жизни, ибо оный заставил бы его размышлять, когда он может веселиться» (там же, с. 481). Следует отметить, однако, что этой характеристике у Фонвизина предшествует следующая оговорка: «Достойные люди, какой бы нации ни были, составляют между собою одну нацию. Выключая их из французской, примечал я вообще ее свойство» (там же). В этом же письме говорится о корыстолюбии энциклопедистов (см. там же). Исключение из этого суждения Фонвизин делает только для Руссо (см. там же, с. 460).

38 Григорьев иронически цитирует слова Вольтера о «Гамлете» Шекспира из «Рассуждения о древней и современной трагедии» (1748: «Можно подумать, что это произведение — плод воображения пьяного дикаря». В своей оценке Шекспира Вольтер исходил из эстетики классицистской трагедии.

39 Карамзин, путешествуя по Европе (1789—1790), посетил Канта в Кенигсберге.

40 О «Софье» Карамзина см. в статье Григорьева «Оппозиция застоя...» на с. 307—310 настоящего издания.

41 См. примеч. 59 к статье «Парадоксы органической критики».

42 См. примеч. 58 к статье «Парадоксы органической критики».

43 Имеется в виду прежде всего С. М. Соловьев с его попытками в «Истории России с древнейших времен» отметить положительные стороны в деятельности Ивана Грозного.

44 Имеется в виду историческая драма из времен Ивана Грозного «Псковитянка», написанная Л. А. Меем в 1850—1859 гг. Этой драме Григорьев посвятил отдельную статью — «Явления современной литературы, пропущенные нашей критикой. II. «Псковитянка», драма Л. Мея» («Время», 1861, № 4, с. 128—150).

45 Неточная цитата из «Отрывков из путешествия Онегина».

46 См. примеч. 21 к статье «Парадоксы органической критики».

47 Об И. Киреевском см. примеч. 70 к статье «Парадоксы органической критики». Его журнал «Европеец» (1832) был запрещен правительством после выхода двух первых номеров.

48 Никодим Надоумко — псевдоним Надеждина. У Григорьева везде ошибочно «Недоумко», что мы исправляем. См. также примеч. 66 к статье «Парадоксы органической критики».

49 Автор этого замечания — П. А. Вяземский, как пишет в примечании к своему изданию Григорьева В. Ф. Саводник. Источник его указания нами не установлен.

50 По-видимому, Григорьев имеет в виду главным образом драму Погодина «Марфа посадница» (изд. в 1832 г.), к которой сочувственно отнесся Пушкин, отметивший между прочим, что Иоанн в ней изображен по Карамзину (см.: *Пушкин А. С.* Полн. собр соч в 10-ти т., т. 7. М.— Л., 1951, с. 218—221).

[51] Григорьев имеет в виду «скептическое направление» в русской историографии 1820—1830-х гг. (глава его — М. Т. Каченовский), рассматривавшее Киевский период Древней Руси как «баснословный». Погодин постоянно полемизировал с историками скептического направления.

[52] Н. С. Арцыбашев выступал в печати как противник «Истории...» Карамзина, что вызвало острую полемику со стороны карамзинистов. Отдельные его исследования по истории России публиковались еще в 20—30-е гг. Его труд «Повествование о России», изданный в трех томах (1836—1841), представляет собой систематическую сводку летописных, документальных и т. п. материалов, изложенную современным автору русским языком и отредактированную как последовательный рассказ.

[53] Деятельность Н. А. Полевого в 20-е и 30-е гг. имела большое значение для возбуждения и подъема литературно-общественной жизни, заглушенной репрессиями после декабрьских событий 1825 г. О значении его деятельности в этот период выразительно писал Герцен в работе «О развитии революционных идей в России» (см.: *Герцен А. И.* Соч. в 30-ти т., т. 7. М., 1956, с. 214). В 1825 г. Полевой организовал издание журнала «Московский телеграф», который, по его мысли, должен был быть «зеркалом, в котором отражался бы весь мир нравственный, политический и физический». Первый в России журнал энциклопедического характера, «Московский телеграф» имел громадный успех в широких кругах населения.

Убежденный романтик, противник классицизма и сентиментализма, в своей литературной и критической деятельности Полевой смело и ловко вел полемику против застоя.

Многотомный труд «История русского народа» (первый том вышел в 1829 г.) написан Полевым в противовес «Истории государства Российского» Карамзина. Но личные качества Полевого, сделавшие «Московский телеграф» эпохой в русской литературе и общественной мысли, не могли заменить необходимой в большом труде научной подготовки и серьезного, кропотливого изучения источников.

В 1843 г. «Московский телеграф» был закрыт по приказу царя. Это сломило Полевого. Он впал в нищету, потерял смелость суждений и боевой задор, поселился в Петербурге, перешел на реакционные позиции, печатался в изданиях Булгарина и Греча.

[54] Имеется в виду роман Полевого «Клятва при гробе господнем» (1832); содержание романа — борьба за великое княжение Шемяки и Василия Темного.

[55] См. примеч. 5 к статье «Несколько слов о законах и терминах органической критики».

[56] Главный труд Нибура «Римская история» — история возникновения Рима и первой республики. На этом материале он разработал критический метод в применении к историческим исследованиям. В политических и экономических статьях Нибур был горячим сторонником свободы.

[57] При появлении первого тома «Истории русского народа» Полевого статьями «яростными до нарушения всякой благопристойности» разразились в «Вестнике Европы» Надеждин, в «Московском вестнике» Погодин (*Н. Н.* «История русского народа». Сочинение Н. Полевого.— «Вестник

Европы», 1830, № 1, с. 37—72; *М. П.* «История русского народа». Сочинение Н. Полевого.— «Моск. вестник», 1830, № 2, с. 163—190).

Статьи Арцыбашева против Карамзина упомянуты Григорьевым, чтобы оттенить степень «ярости» Погодина. Погодин возражал против мнения Карамзина о начале Российского государства (см.: «Моск. вестник», 1828, № 3, с. 483—490), но от резкостей Арцыбашева отмежевался в своем предисловии к первой его статье («жесткой»), указанной нами ниже (*Арцыбашев Н.* Замечания на «Историю государства Российского», сочиненную Карамзиным.— «Моск. вестник», 1828, ч. 11, № 19—20, с. 285—318; ч. 12, № 21—22, с. 52—91; № 23—24, с. 254—285; Замечания на второй том «Истории государства Российского».— Там же, 1829, ч. 3, с. 29—67).

[58] См. примеч. 25 к статье «О правде и искренности в искусстве».

[59] Русские князья правили своим уделом временно, перемещались из одного удела в другой, что резко отличало их от феодалов на Западе — полных, наследственных собственников своей земли.

[60] Авраамий Палицын по должности келаря Троице-Сергиева монастыря жил в Москве. Во время иностранной интервенции и осады монастыря поляками (с сентября 1608 по январь 1610 г.) развил большую патриотическую деятельность. Автор книги «Сказание об осаде Троицкого монастыря поляками». В окончательной редакции 1620 г. «Сказание...» — сборник, охватывающий период 1584—1618 гг. Любимое чтение всех слоев русского общества XVII—XVIII вв.

ЗАПАДНИЧЕСТВО В РУССКОЙ ЛИТЕРАТУРЕ, ПРИЧИНЫ ПРОИСХОЖДЕНИЯ ЕГО И СИЛЫ

Вторая статья цикла «Развитие идеи народности в нашей литературе со смерти Пушкина». Опубликовано в журнале «Время» (1861, № 3, отд. «Критич. обозр.», с. 1—34). Перепечатано: *Изд. Страхова; Изд. Саводника,* вып. 3.

[1] Очень близкая фраза есть у Цицерона в сочинении «О пределах добра и зла».

[2] Название «Каприз» исключено в современных изданиях Пушкина как не авторское.

[3] Из стихотворения Лермонтова «Родина».

[4] Из стихотворения Огарева «Соседке».

[5] См. примеч. 8 к статье «О правде и искренности в искусстве».

[6] Подцензурное название «Сказки о попе и о работнике его Балде».

[7] Имеется в виду «История России с древнейших времен» С. М. Соловьева, в которой тот выступил как историк «государственной школы».

[8] Григорьев имеет в виду термин художников «контурный рисунок».

[9] Имеется в виду рецензия Надеждина «Рославлев, или Русские в 1812 году» (М. Н. Загоскина)». В первой статье («Телескоп», 1831, ч. 4, № 13, с. 77—93) — очерк теории и истории романа, кончая Вальтером Скоттом. Во второй (там же, № 14, с. 216—235) — разбор романа Загос-

кина. Первая статья перепечатана в книге: *Надеждин Н. А.* Литературная критика. Эстетика. М., 1972.

[10] Большинство этих исправлений в прижизненном издании было внесено по цензурным соображениям, о чем Григорьев не знал.

[11] Драмы, о которых идет речь, указаны Б. Ф. Егоровым (см.: *Григорьев Ап.* Литературная критика, с. 572).

[12] Псевдоисторические романы Масальского «Стрельцы» (1832), «Регентство Бирона» (1834) и др. у современников пользовались значительным успехом и приносили большой доход издателям. Литературным трудам Масальского Белинский дал краткую, но яркую отрицательную характеристику (см.: *Белинский,* IX, 20).

[13] Щедринский очерк «Матушка Мавра Кузьмовна» (а не «Марфа», как у Григорьева) печатался в «Русском вестнике» (1857) и двух первых отдельных изданиях «Губернских очерков».

[14] Статья Карлейля «Сэр Вальтер Скотт» была напечатана в журнале «Лондон энд Вестминстер ревью» (1838, № 12).

[15] Григорьев упоминает «Петербургские углы» Некрасова и «Кто виноват?» Герцена, справедливо считая эти произведения яркими проявлениями натуральной школы.

[16] Имеются в виду пьесы Н. А. Полевого «Иголкин — купец новгородский» и «Параша-Сибирячка», написанные им после закрытия «Московского телеграфа» и перехода на охранительные позиции.

[17] Григорьев трактует период «Бури и натиска» в немецкой литературе как явление романтического искусства. Основание для аналогии творчества Марлинского, Полежаева и Мочалова с этим периодом — бунтарские антифеодальные настроения.

[18] Имеется в виду прежде всего драма Клингера «Буря и натиск» (1776), давшая название всему периоду.

[19] Гёте поселился в Веймаре по приглашению великого герцога саксен-веймарского, только что освободившегося от опеки и вступившего в самостоятельное управление, заботы о котором юноша-герцог возложил на Гёте. Первые годы — годы их личной дружбы и увлечения Гёте работой по управлению феодальным герцогством.

[20] Друг Гёте И.-Г. Мерк считается «психологическим» прототипом Мефистофеля.

[21] Вадимов — герой одноименной незаконченной автобиографической повести Марлинского.

[22] Григорьев, очевидно, прочитал только первую часть эпилога романа Полевого «Аббадонна» (1834), опубликованную в журнале «Сын отечества» (1838, № 7, с. 17—82). Во второй части благополучие поэта Рейхенбаха сменилось похищениями, убийствами, отравлениями... Ошибка Григорьева объяснима: первая часть имела характер вполне завершенный, и появление продолжения эпилога (там же, № 9, с. 101—156) было неожиданностью.

[23] Персонажи произведений Н. А. Полевого и Н. В. Кукольника.

[24] «Тюфяк», «Брак по страсти» — произведения А. Ф. Писемского.

25 Григорьев вспомнил следующую фразу из библиографической заметки в еженедельном журнале «Век» по поводу выхода в свет книги «Шиллер в переводе русских писателей, изданный под ред. Н. В. Гербеля, т. 9. История Тридцатилетней войны» (Спб., 1860): «Мы не слишком высоко ставим Шиллера как поэта и особенно как историка и философа, но считаем предприятие г. Гербеля очень полезным при том крайне бедном знакомстве с произведениями иностранной словесности, которым отличается русская публика» («Век», 1861, № 1, 4 января, отд. «Библиограф. указ.», с. 38—39). Заметка не подписана, очевидно, здесь высказано мнение редакции. «Век» издавался с 1861 до февраля 1862 г. Редактор — П. И. Вейнберг, литературным отделом ведал А. В. Дружинин. Выпад «Века» против Шиллера вызвал возражение. В журнале «Время» напечатана небольшая заметка также без подписи «Нечто о Шиллере. Заметка на одну газетную строчку» (1861, № 2, отд. «Критич. обозр.», с. 113—114), принадлежащая Н. Н. Страхову (последний абзац вписан Ф. М. Достоевским; см. об этом в кн.: *Нечаева В. С.* Журнал братьев М. М. и Ф. М. Достоевских «Эпоха». 1864—1865. М., 1975, с. 235 и 261). Несмотря на частный повод, вызвавший эту заметку, она важна как выражение принципиальной позиции журнала по вопросу о взаимоотношении русской и европейской литературы.

26 Неточная цитата из стихотворения Баратынского «На смерть Гёте».

27 Мистагог в Древней Греции — жрец, посвящавший в мистерии.

28 Аттическая пчела — прозвище Софокла.

29 Аристофан высмеял Еврипида в комедии «Женщины на празднике фесмофорий».

30 Романсы о Сиде и маврах — произведения средневековой испанской литературы о борьбе с маврами за освобождение Испании.

31 Ауто сакраменталь — жанр религиозно-философских драм.

32 В хронике «Генрих VI»

33 См. примеч. 41 и 42 к статье «Парадоксы органической критики».

34 Имеется в виду А. В. Дружинин.

35 Григорьев развивает здесь важную для него мысль о единстве народной жизни на протяжении всей истории России. Как видим, Грозного он здесь сравнивает с типами самодуров, выведенных в современной Григорьеву литературе, обращавшейся к изображению патриархального быта (у С. Т. Аксакова, Островского).

36 Речь идет о статье Дудышкина «Пушкин — народный поэт», помещенной в «Отечественных записках» (1860, № 4, отд. «Критика», с. 59—74; подпись «С. Д.»).

37 О П. И. Якушкине см. с 471 настоящего издания.

38 А. Н. Афанасьев — филолог, этнограф, собиратель и исследователь русского фольклора. Большой успех имели вышедшие при жизни Григорьева «Русские народные сказки» (1855), «Народные русские легенды, собранные А. Н. Афанасьевым» (1859).

39 Возможно, Григорьев имеет в виду пьесу П. П. Сухонина «Русская свадьба в XVI веке». Саводник в примечании указывает пьесу «Старинная русская свадьба» С. Д. Опочинина.

[40] Григорьев имеет в виду далекое от исторической достоверности изображение французского средневековья в пьесах Вольтера, например в «Танкреде».

[41] Имеется в виду автобиографический роман Лажечникова «Черненькие, серенькие и беленькие», опубликованный в «Русском вестнике» в 1856 г.

[42] Драма Лажечникова «Опричник» (1842) была запрещена цензурой, распространялась в списках. Напечатана в «Русском слове» лишь в 1859 г.

[43] Речь идет о драме Погодина «Петр I», написанной в 1831 г. и тогда же опубликованной в отрывках.

[44] Из стихотворения Пушкина «Герой» (1830).

[45] Изображение романтических художников — постоянная тема Кукольника; его громкая известность началась с драмы «Торквато Тассо».

[46] Речь идет о рецензии А. Д. Галахова «Басурман». Сочинение И. Лажечникова» («Отеч. зап.», 1839, т. 2, № 2, отд. 6, с. 1—46).

[47] Имеется в виду корреспонденция (письмо к редактору) С. И. Гуляева из Томской губернии «О сибирских круговых песнях» («Отеч. зап.», 1839, т. 3, № 5, отд. 8, с. 53—72). Автор, житель Западной Сибири, с увлечением собирал русские народные сказки и песни своих мест, в статье давал также характеристику «богатырских песен и сказок». В примечании редакции сказано: «...мы покорнейше просили бы почтенного автора этой статьи... заняться собиранием упоминаемых им сказок, поэм и песен. Все это должно быть любопытно и важно в высшей степени. Мы, с своей стороны, готовы уделить ему значительное место в журнале для печатания этих драгоценностей...» (там же, с. 72).

[48] Имеются в виду две рецензии Белинского («Отеч. зап.», 1844, т. 33, № 3, отд. 6, с. 1—4; т. 34, № 6, отд. 6, с. 94—97). Григорьев цитирует эти рецензии в статье «Белинский и отрицательный взгляд в литературе». См. с 268 настоящего издания.

[49] Имеется в виду статья Яна Коллара «О литературной взаимности между племенами и наречиями славянскими» («Отеч. зап.», 1840, т. 8, № 1—2).

[50] Указания Григорьева «через два года» и «через пять лет» следует поменять местами. Очевидно, это типографская ошибка.

БЕЛИНСКИЙ И ОТРИЦАТЕЛЬНЫЙ ВЗГЛЯД В ЛИТЕРАТУРЕ

Третья статья цикла «Развитие идеи народности в нашей литературе со смерти Пушкина». Опубликовано в журнале «Время» (1861, № 4, отд. «Критич. обозр.», с. 182—218). Перепечатано: *Изд. Страхова; Изд. Саводника,* вып. 3.

Григорьев с большим уважением и любовью относился к Белинскому, вполне сознавая его громадную роль в нашем общественном развитии. Об этом ярко говорят последние страницы статьи. Об этом же пишет он и в других статьях и в одной из лучших своих работ «Критический взгляд на основы, значение и приемы современной критики искусства» (см.: *Григорьев Ап.* Литературная критика, с. 116).

В статье о Белинском Григорьев продолжает тему, начатую на последних страницах предыдущей статьи, и ставит себе более широкую задачу — показать, к чему приводит последовательное проведение схемы, теории, если она начинает «подминать» под себя факты, ей противоречащие. Так, Белинский порой отрицал общеизвестное или отрицательно оценивал многое, что и ему было дорого, сам сознавая эту свою способность увлекаться общей идеей до степени фанатизма, о чем он писал, например, В. П. Боткину 10—11 декабря 1840 г.: «...сколько отвратительных мерзостей сказал я печатно, со всею искренностию, со всем фанатизмом дикого убеждения!» (*Белинский,* XI, 576).

Но и сам Григорьев был фанатиком и в этом отношении не уступал своему учителю Белинскому. С убежденностью фанатика он излагал и защищал свои взгляды, применяя иногда трактовки слишком прямолинейные.

[1] Здесь и далее Григорьев цитирует Белинского по изданию: Сочинения В. Белинского, ч. 1—12. М., 1859—1862. В дальнейшем после цитаты в скобках указаны римской цифрой том, арабской — страница по этому изданию. Немногочисленные мелкие неточности в цитатах не оговариваются. В примечаниях дается ссылка на современное издание Белинского, в данном случае: *Белинский,* V, 93.

[2] *Белинский,* V, 142—143.

[3] Там же, VI, 619.

[4] Там же, VII, 629.

[5] Там же, IX, 197—198.

[6] В 1851 г. вышел первый том труда С. М. Соловьева «История России с древнейших времен». Затем ежегодно выходило по одному тому — всего 29 томов. Последнее издание этого труда выпущено в 15-ти книгах (М., 1959—1966).

Внимание Соловьева, близкого к западничеству и разделявшего отчасти взгляды историков «государственной школы», сосредоточено прежде всего на формировании, развитии и укреплении русского государства. Отсюда — положительная оценка им роли опричнины. Это возмущало нравственное чувство Григорьева.

Более полно свое отношение к труду Соловьева Григорьев изложил в рецензии «Взгляд на «Историю России», соч. С. Соловьева» («Рус. слово», 1859, № 1, отд. 2, с. 1—48). «...Мы старались,— писал Григорьев,— указать на важность типового, вечного, коренного в нашей истории. <...>

Вот этой-то веры в преемственное единство коренного и типового недостает новому историку России, чтобы быть историком-художником,— от недостатка его происходят и все другие недостатки его труда, ощутительные в особенности в рассказе о двух узлах нашей старой жизни (XII в. и эпоха междуцарствия.— *А. Ж.*)» (там же, с. 31).

Ожесточенный спор об истоках общественного строя Древней Руси между Соловьевым и историками-западниками, с одной стороны, и историками славянофильской ориентации — с другой, имел большое общественное значение. Суть его раскрыта в комментарии Б. Ф. Егорова (См.: *Григорьев Ап.* Литературная критика, с. 560, примеч. 12).

[7] Из сатиры Вольтера «Бедняга».

[8] Имеются в виду «Рассказы из русской истории XVIII века. I. Птенцы Петра Великого» С. М. Соловьева, напечатанные в «Русском вестнике» (т. 31, 1861, январь — февраль, с. 93—126).

[9] Речь идет о рецензии М. Н. Лонгинова на книгу «Дневник камер-юнкера Берхгольца, веденный им в России в царствование Петра Великого с 1721 по 1725 год. Перевел с немецкого И. Аммон, 4 части ...Москва. 1857—1860» («Рус. вестник», т. 31, 1861, январь — февраль, с. 429—462). Лонгинов отмечает, что долгое время господствовала абсолютная идеализация Петра, но с развитием исторической науки, публикацией новых документов положение изменяется. В 1852 г. вышли три первых тома «Истории царствования Петра Великого» Н. Г. Устрялова, в 1860 г.— шестой том, содержащий страшные подробности о деле царевича Алексея. Хотя сам Устрялов относится к Петру апологетически, но честное обращение с документами и объективное повествование, характерное для его труда, позволяют читателям делать собственные выводы и оценки.

[10] Григорьев имеет в виду легендарный эпизод из времен крещения Руси, когда новообращенные бросали в воду статую языческого бога Перуна и приглашали его «выдыбать», то есть выплывать, спасать себя.

[11] *Белинский,* II, 13.

[12] Там же.

[13] Там же, II, 13—14.

[14] Паганизм — язычество.

[15] См.: Московский сборник, 1847, отд. «Критика», с. 7.

[16] *Белинский,* II, 14.

[17] Там же.

[18] Там же, II, 164—165.

[19] Там же, II, 108—110.

[20] Там же, IV, 504—505.

[21] Там же, VI, 618—619.

[22] Там же, IX, 478.

[23] В повести Бальзака «Феррагус, предводитель деворантов», входящей в «Историю тринадцати», еще очень ощутимо влияние готического романа ужасов и «неистовой словесности».

[24] Бывший подьячий Посольского приказа Котошихин бежал за границу. На шведской службе он написал пособие шведским дипломатам — трактат о Руси времен царя Алексея, в котором с резко отрицательных позиций, но правдиво и подробно описал государственный строй, быт и нравы допетровской Руси. Русский и шведский тексты сочинения Котошихина найдены русскими историками, и книга впервые издана в 1840 г. под названием «Россия в царствование Алексея Михайловича». Дотоле неизвестная русскому обществу, она при своем выходе привлекла всеобщее внимание. Отсюда выражение Григорьева — «когда же явилась книга Котошихина».

[25] Следует отметить, что в целом рецензия Белинского на книгу Венелина была положительной. Позднее, в разгар борьбы со славяно-

филами, Белинский в рецензии на «Славянский сборник» Н. В. Савельева-Ростиславича (Спб., 1845) выскажется более скептически о его ученой деятельности (см.: *Белинский*, IX, 181 и далее). О Венелине см. примеч. 65 к статье «Парадоксы органической критики».

[26] П. Шафарик наряду с поэтом Колларом — один из крупнейших деятелей чешского и словацкого национально-освободительного движения. Его труды по славяноведению, возбудившие интерес к прошлому славян, к их взаимным связям и совместной борьбе против общих врагов, получили широкую известность, в большей части тогда же переведены на русский язык и послужили основой собственных работ русских славистов. Не потеряли научного значения до нашего времени.

[27] *Белинский*, II, 66—67.

[28] Там же, II, 67.

[29] Там же, IX, 198.

[30] Там же, II, 552—553.

[31] Там же, IV, 488—489.

[32] Имеется в виду работа Гейне «К истории религии и философии в Германии» (1834), которая вместе с работой «Романтическая школа» (1833) составила книгу «О Германии» (1835).

[33] В 1838—1839 гг. Белинский неофициально редактировал журнал «Московский наблюдатель», в биографии критика это был период «примирения с действительностью».

[34] Григорьев, вероятно, имеет в виду главным образом четыре статьи Белинского о народном творчестве, напечатанные в 1841 г., в «Отечественных записках» (см.: *Белинский*, V, 289—450). В них фольклор рассматривается с просветительских позиций. Статьи полемически ориентированы на славянофильскую фольклористику. Вместе с тем в них Белинский, следуя Гегелю, разделяет народы на имеющие историческое бытие и не имеющие его, отсюда — отрицание возможности большинства славянских народов возвыситься до «поэзии художественной».

[35] *Белинский*, V, 94.

[36] Там же, V, 94—95.

[37] Григорьев пишет о статье Блюммера «Белинский перед лицом западников и славянофилов» («Светоч», 1861, № 1, отд. 3, с. 23—38). В начале статьи в высшей степени хвалебная характеристика Белинского. Затем говорится о том, что «восточники» и «западники» — это крайности, имеющие свои отрицательные и положительные стороны. После этого автор анализирует отношения позднего Белинского к этим течениям общественной мысли и делает следующий вывод: «Скажем в заключение: если бы наши критики вместо ничего не выражающих возгласов о всем известных заслугах Белинского всмотрелись повнимательнее в его идеи, они, конечно, легко заметили бы, что наш великий мыслитель в последние годы своей деятельности отказался от воззрений крайней западной партии и, сближаясь с мнениями их противников, стремился к примирению обоих враждебных взглядов в той истине, которая теперь начинает становиться понятною для всех мыслящих людей» (там же, с. 38).

[38] Денница ново-болгарского образования. Сочинение Василия Априлова, изданное им на своем иждивении в пользу Габровского училища. Одесса, 1841.

[39] *Белинский,* VI, 342—343.

[40] Из «Коринфской невесты» Гёте.

[41] *Белинский,* VIII, 143.

[42] Там же, VIII, 250.

[43] Из басни Эзопа «Хвастун».

[44] Намек на Гегеля, который в «Энциклопедии философских наук» и в лекциях по философии истории утверждал, что монархическая Пруссия — образец совершенного государства (примеч. Б. Ф. Егорова в кн.: *Григорьев Ап.* Литературная критика, с. 563).

[45] *Белинский,* V, 95.

[46] Неточная цитата из стихотворного пасквиля «К безымянному критику» М. А. Дмитриева (см.: «Москвитянин», 1842, № 10).
«Юридическими актами», «юридическими сочинениями» в журналистике 40-х гг. называли произведения, имеющие характер прямых политических доносов. Именно так рассматривает пасквиль Дмитриева и сам Белинский в «Литературных и журнальных заметках» (см.: *Белинский,* VI, 505—508).

ОППОЗИЦИЯ ЗАСТОЯ. ЧЕРТЫ ИЗ ИСТОРИИ МРАКОБЕСИЯ

Четвертая статья из цикла «Развитие народности в нашей литературе со смерти Пушкина». Опубликовано в журнале «Время» (1861, № 5, отд. «Критич. обозр.», с. 1—35). Перепечатано: *Изд. Страхова; Изд. Саводника,* вып. 3.

В предыдущих статьях цикла Григорьев прослеживал возникновение и развитие «отрицательного взгляда» в нашей литературе. В данной статье он останавливается на факторе, содействовавшем полному и исключительному торжеству «отрицательного взгляда», за который «в то время были жизнь и литература». Фактор этот — воинствующее мракобесие, нелепая ярость оппозиции застоя, рупором которых был в 1840—1845 гг. журнал «Маяк современного просвещения и образованности» Бурачка.

Редактор газеты «Домашняя беседа для народного чтения» В. И. Аскоченский действует уже в другую эпоху, в 1858—1877 гг. Поэтому он здесь только упоминается для сравнения. См. также примеч. 49 к статье «Парадоксы органической критики».

[1] Григорьев имеет в виду «Литературные и театральные воспоминания» С. Т. Аксакова, которые печатались в журнале «Русская беседа» в 1856 и 1858 гг. и затем вошли в книгу «Разные сочинения С. Т. Аксакова» (М., 1858), где была опубликована также и упомянутая Григорьевым биография Загоскина (первое изд.— М., 1853).

[2] Григорьев перечисляет высоко ценимых им авторов, которые стремились связать с современностью идеи православия, освобожденные от официозного истолкования. О книге инока Парфения см. примеч. 41 и 42 к статье «Парадоксы органической критики».

Из сочинений И. В. Киреевского Григорьев имеет в виду его поздние статьи «О характере просвещения Европы и о его отношении к просвещению в России» (1852) и «О необходимости и возможности новых начал для философии» (1856). Из произведений Хомякова — его религиозно-философские работы.

Об о. Феодоре (Бухареве) см. примеч. 58 к статье «Парадоксы органической критики»; здесь Григорьев имеет в виду прежде всего его книгу «О православии в отношении к современности» (1860).

[3] Упомянутые очерки см.: *Зарубин Н.* Жизнь, часть I, заключающая в себе внутреннюю семейную жизнь мещан (очерки I—IX).— «Библиотека для чтения», 1861, т. 163, № 1—2, с. 1—68: *Его же.* Жизнь, часть I... Смерть (очерки X—XVI).— Там же, т. 164, № 3, с. 1—72. Автор — костромской мещанин, самоучка, даровитый изобретатель. Из податного сословия выбился в государственные чиновники. В очерках, носящих автобиографический характер, он со свойственной ему наблюдательностью и точностью описывает им самим пережитое, на себе испытанное. Печатание очерков и объединившего их романа продолжалось и позже.

[4] Агафон — персонаж драмы Островского «Не так живи, как хочется».

[5] Гебертисты (правильнее эбертисты) — группировка левых якобинцев, в интересах народных низов стремившихся к усилению террора; вытесняя церковь, насаждали «культ разума». Возглавлявший группу Эбер издавал с 1791 по 1794 г. популярную в народе газету «Отец Дюшен». В 1794 г. эбертисты были казнены Робеспьером.

[6] Конституантисты — вожди первых лет французской революции, представлявшие интересы крупного капитала. Их сменила у власти левая оппозиционная группировка — жирондисты.

[7] А. М. Бухарев; см. примеч. 58 к статье «Парадоксы органической критики».

[8] Аррасский депутат — Максимильен Робеспьер. См. также примеч. 5 к настоящей статье.

[9] «Сионский вестник» (Петербург, 1806, 1817, 1818) — журнал, издававшийся А. Ф. Лабзиным, посвященный религиозно-нравственным вопросам.

[10] Вейсгаупт, профессор канонического права в Ингольштадте (Бавария), в 1776 г. основал орден иллюминатов, по существу, разновидность масонства.

[11] Григорьев вспоминал в своих мемуарах «Мои литературные и нравственные скитальчества» о том, как молодая редакция «Москвитянина» безуспешно боролась с проникновением бездарных ретроградов в журнал: «Напишешь, бывало, статью о современной литературе — ну, положим, хоть о лирических поэтах — и вдруг к изумлению и ужасу видишь, что в нее к именам Пушкина, Лермонтова, Кольцова, Хомякова, Огарева, Фета, Полонского, Мея вписались в соседство имена графини Растопчиной, г-жи Каролины Павловой, г. М. Дмитриева, г. Федорова... и — о ужас! — Авдотьи Глинки!» (*Воспоминания,* 106).

[12] Имеется в виду реформа Петра I.

[13] В статье 1848 г. «О поэте и современном его значении», имеющей форму письма к Гоголю, Жуковский писал о чуждой ему поэзии Гейне, не называя его имени: «Не произнося анафемы над человеком, нельзя не предать проклятию такого злоупотребления лучших даров создателя».

[14] Автор «Трех писем к Н. В. Гоголю» (1848) — А. М. Бухарев, старавшийся в них отвлечь Гоголя от настроений болезненного мистицизма.

[15] На одиннадцатой версте за городской чертой Петербурга находилась психиатрическая больница Фореля.

[16] Фальшивый тон сочинений А. Н. Муравьева отмечали не только славянофилы; так, Тургенев, высоко оценивая книгу инока Парфения, писал о ней: «...это не то, что муравьевская ложь» (*Тургенев И. С.* Полн. собр. соч. и писем в 28-ми т. Письма, т. 3. М.— Л., 1961, с. 242).

[17] Имеется в виду учебник риторики на латинском языке, написанный в XVII в. Бургием (Луи Бурдалу). Переиздавался в XVIII и начале XIX вв.

[18] г.— бов — псевдоним Н. А. Добролюбова, г. Гымалэ — псевдоним Ю. А. Волкова (печатался в «Санктпетербургских ведомостях», «Современной летописи»). Григорьев называет критиков самых разных направлений и «рангов», недооценивавших Пушкина.

[19] Роману А. П. Степанова «Постоялый двор» Белинский посвятил ироническую рецензию (см.: *Белинский,* II, 51—64).

[20] А. П. Башуцкий не имел устойчивых взглядов. Выступал в различных журналах, в том числе в наиболее реакционной прессе, в собственных периодических изданиях. За легкомысленную беспринципность и выделяет его особо Григорьев.

[21] Григорьев имеет в виду персонажи критических статей Н. И. Надеждина, публиковавшихся в «Вестнике Европы»,— бывшего корректора Пахома Силыча Правдивина, его «старуху» Феклу Кузминичну и отставного студента Никодима Аристарховича Надоумку (псевдоним автора).

[22] Имеется в виду статья Добролюбова «Что такое обломовщина?».

[23] Имеется в виду статья С. П. Шевырева «Стихотворения М. Лермонтова» («Москвитянин», 1841, ч. 2, № 4).

[24] См. примеч. 44 к статье «О правде и искренности в искусстве».

[25] Неточная цитата из сатиры И. И. Дмитриева «Чужой толк».

[26] По-видимому, имеется в виду Л.-Ф. Сегюр, бывший в 1783—1789 гг. французским посланником в Петербурге, автор исторических сочинений и комедий.

[27] Роман М. В. Авдеева «Подводный камень» (1860).

[28] Псевдоним В. И. Аскоченского.

РУССКИЕ НАРОДНЫЕ ПЕСНИ С ИХ ПОЭТИЧЕСКОЙ И МУЗЫКАЛЬНОЙ СТОРОНЫ

Опубликовано в двух номерах журнала «Отечественные записки» (1860, т. 129, № 4, с. 445—478; т. 130, № 5, с. 241—262) под несколько разнящимися названиями: «Русские народные песни с их поэтической и музыкальной стороны (по поводу собрания П. И. Якушкина, напечатан-

ного в 4-м нумере «Отечественных записок»). Статья первая» и «О русских народных песнях (по поводу сборника песен Якушкина). Статья вторая и последняя».

Статья поделена на две части по техническим соображениям, по содержанию это единая работа. Перепечатано: *Изд. Саводника,* вып. 14.

Имея собственный опыт по сбору русских народных песен и их исполнению под гитару, Григорьев в этой статье изучил материалы многих сборников. Рукописные сборники в XVIII в. составлялись в различных кругах населения. Первый печатный — знаменитый Чулковский.

Наиболее крупную, научно обоснованную, с постепенно совершенствующейся методикой работу по сбору песен организовал П. В. Киреевский. С 1830 г. он занялся сбором русских народных песен и вскоре оказался организующим центром, в который стекались материалы, собираемые известными писателями, культурными деятелями (А. С. Пушкиным, Н. М. Языковым и другими). В дальнейшем были привлечены новые лица, в том числе еще со студенческой скамьи П. И. Якушкин.

Киреевскому удалось опубликовать очень немного. Только в последнее время началась систематическая работа по публикации богатого наследия Киреевского (см.: «Лит. наследство», т. 79. Песни, собранные писателями. Новые материалы из архива П. В. Киреевского. М., 1968; Собрание народных песен П. В. Киреевского. Записи Языковых в Симбирской и Оренбургской губерниях, т. 1. Л., 1977).

П. И. Якушкин — первый в истории науки собиратель-профессионал. Молодым человеком по заданию и на средства П. В. Киреевского отправился в основном пешком в экспедицию по сбору песен. За свою жизнь, полностью посвященную хождению в народ сперва только за песнями, затем и за другими фольклорными материалами и позже одновременно ради народнической пропаганды среди крестьян, он детально обследовал несколько центральных губерний. Результаты его сборов вошли в собрание песен П. В. Киреевского, в собрание сказок и легенд А. Н. Афанасьева, пословиц и поговорок В. И. Даля. Григорьев пишет эту статью по поводу издания собственного сборника Якушкина (1860).

О Якушкине см. указанный выше том «Литературного наследства». В «Свистке» Добролюбов полностью перепечатал рассказ Якушкина о его приключениях в псковской полиции (см.: *Добролюбов,* VII, 366—374).

[1] М. А. Стахович печатался в журналах «Москвитянин», «Современник», «Русская беседа». В 1851 г. он вошел в состав молодой редакции «Москвитянина». Стахович еще в 30-х гг. обучался игре на гитаре у знаменитого гитариста Высотского, в 1844 г. изучал теорию музыки в Дрездене. Под влиянием П. В. Киреевского и Якушкина собирал русские народные песни в Орловской, Тамбовской, Воронежской и Рязанской губерниях. В 1851—1854 гг. издал «Собрание русских народных песен. Текст и мелодии собрал и музыку аранжировал для фортепиано и семиструнной гитары Михаил Стахович».

[2] См. примеч. 2 к статье «Несколько слов о законах и терминах органической критики».

[3] А. А Потехин сблизился с молодой редакцией «Москвитянина», писал из жизни крестьян. Автор драматических произведений, из которых некоторые пользовались большим успехом.

[4] «Наше время» — московская политическая и литературная газета, выходила в 1860—1861 гг. еженедельно, в 1862—1863 гг. ежедневно.

Редактор — Н. Ф. Павлов, писатель, сохранивший взгляды западника 40-х гг. Направление газеты, вначале либерально-консервативное, с 1862 г. резко изменилось на реакционно-охранительное.

[5] «Атеней» — см. примеч. 28 к статье «Парадоксы органической критики».

[6] Григорьев цитирует Хомякова явно по памяти и потому неточно. В «Московском сборнике» 1852 г. помещены две песни и две былины из собрания П. В. Киреевского. В предисловии к ним Хомяков в соответствующем цитате Григорьева месте писал: «Наши старые сказки отыскиваются... в устах русского человека, поющего песни старины людям, не отставшим от старого быта. Наши старые грамоты являются памятниками не отжившего мира, не жизни, когда-то прозвучавшей и замолкнувшей навсегда, а историческим проявлением стихий, которые еще живут и движутся по всей нашей великой родине, но про которые мы утратили было воспоминание. Самые юридические учреждения старины нашей сохранились еще во многих местах в силе и свежести и живут в преданиях и песнях народных» (с. 321). И далее: «Но вот раздается песнь народная, сказывается старорусская сказка, читается грамота прежних веков, и слух почуял простое слово человеческое, полное движения и мысли, и на душу повеяло дыханием жизни» (с. 324). Ничего похожего на мысль, что народ «переживает последнюю эпоху непосредственного творчества», у Хомякова нет. Это чисто григорьевская мысль, возникшая на почве жизненных впечатлений. Возможно, она попала в кавычки вследствие какой-то типографской ошибки.

[7] И. П. Сахаров окончил медицинский факультет Московского университета, вначале работал врачом в Москве, затем преподавал палеографию в Петербурге. Плодовитый писатель. «Песни русского народа» (5 частей) опубликованы им в 1838—1839 гг. Излишне свободное обращение с материалом, о котором пишет Григорьев, отмечено исследователями и в отношении других публикаций Сахарова.

[8] Романс на слова И. И. Дмитриева («Моск. журн.», 1792, ч. 6). Музыка Ф. М. Дубянского.

[9] Н. А. Цертелев первым начал собирать украинские думы. Издал сборник «Опыт собрания старинных малороссийских песней» (1819) и ряд других работ. В песни он вносил изменения, приспособляя их к современному ему вкусу.

[10] Известный культурный деятель второй половины XVIII в. М. Д. Чулков составил и издал «Сборник разных песен М. Д. Чулкова» (ч. 1, 2 и 3 с прибавлением. Спб., 1770—1773) — первый в России печатный сборник песен. Кроме песен самого Чулкова здесь много народных из рукописных сборников того времени. Сборник дополнил и переиздал в шести частях Н. И. Новиков (М., 1780—1781).

Д. Н. Кашин составил и издал сборник «Русские народные песни» (1833—1834) с нотами для голоса и фортепиано.

[11] А. А. Дельвиг написал несколько стихотворений под названием «Русская песня» — подражание народным песням. Здесь Григорьев имеет в виду песню «Ах ты, ночь ли, ноченька!..» Музыка М. И. Глинки (1828).

[12] «Денница» — альманах, выходивший в Москве в 1830, 1831 и 1834 гг. по одной книге в год.

[13] Эти 9 песен новиковского сборника мы из-за ограниченности объема издания не перепечатываем. Они даны Григорьевым без комментария.

[14] Вот эти музыкальные деятели и их сборники.

В. Ф. Трутовский составил первый печатный русский песенник с нотами (*Трутовский В. Ф.* Собрание русских простых песен с нотами. Спб., 4 части, 1776—1795).

Рупини — псевдоним певца и композитора И. А. Рупина. Григорьев имеет в виду его «Народные русские песни, аранжированные для голоса и хора с аккомпанементом фортепиано» (1831).

Иван Прач, по национальности чех, Ян Богумир, совместно с Н. А. Львовым составил сборник песен с нотами (Собрание русских народных песен с их голосами на музыку положил Иван Прач. 1790).

О Кашине см. примеч. 10 к настоящей статье.

[15] Песни, собранные Киршею Даниловым, изданы Калайдовичем — «Древние российские стихотворения» (1818); приложены ноты напевов.

[16] В статье 1854 г. о предыдущей песне Григорьев писал: «...одну разбойничью песню, драгоценную по тексту, сообщением которой мы обязаны А. Н. Островскому, «Что светил-то светил месяц...»

[17] Вот эта хороводная и плясовая песня, взятая нами из книги «Народные лирические песни» (Л., 1961, с. 192) с вариантом первого стиха по Григорьеву:

Голова ль моя, ты головушка,
Ай да люли-люли, ты головушка
Ты гульливая, баловливая!
Гулять хочется — гулять не велят.
Я украдуся, нагуляюся,
Со милым дружком повидаюся.
Уж ты милый мой, ты сердечный друг!
Истомилось мое все сердечушко,
Иссушил меня словно травушку!

В пьесе Островского «Не так живи, как хочется» (д. 2, явл. 3) возбужденная, веселая Груша входит с мороза в избу, прыгает, чтобы согреться. После короткого разговора с матерью о веселье и о замужестве остается одна. Общая ситуация и монолог Груши совпадают с песней «Голова ль моя, ты головушка». Возможно, ее и пели актрисы. Однако в ремарках она не названа. В других пьесах Островского, кончая 1860 г., эта песня не упоминается.

[18] Григорьев пишет здесь о М. Е. Соболеве, владевшем высоким, звучным и чистым тенором. С. В. Максимов сообщает о Соболеве в своих воспоминаниях об Островском (см.: А. Н. Островский в воспоминаниях современников. М., 1966).

[19] Артист московского театра О. Лазарев, в московском Малом театре 25 января 1854 г. на премьере пьесы «Бедность не порок» выступал в роли вожака медведя.

[20] Имеется в виду Т. И. Филиппов, страстный любитель, знаток и выдающийся исполнитель русских народных песен. Будучи преподавателем русской словесности, он примкнул к кружку молодой редакции «Москвитянина», сблизившись с его членами в основном на почве увле-

чения песнями. Любовь к песням Филиппов сохранил на всю жизнь. Запись и гармонизацию некоторых песен в исполнении Филиппова сделали композиторы Вильбоа, Римский-Корсаков.

[21] Григорьев ссылается на книгу Листа «О цыганах и их музыке в Венгрии», изданную в 1859 г. в Лейпциге.

[22] О песнях и хорах цыган Григорьев писал на основе тесного общения с ними, личных наблюдений и переживаний. Вокруг Островского и Григорьева собрался кружок увлеченных народной песней. Они целые ночи проводили в беседах и пении под гитару. Среди участников таких вечеров бывал и цыган Иван Васильев — умелый организатор и руководитель знаменитого цыганского хора, появившегося в Москве в начале 50-х гг., известного и в Петербурге, где хор бывал на гастролях.

Пыляев сообщает интересный факт: за одной из упомянутых бесед в кругу близких друзей Григорьев написал строки своей «Цыганской венгерки», позже положенной на музыку И. Васильевым (см.: *Пыляев М. И.* Старый Петербург. Спб., 1888, с. 427—428). Григорьев часто бывал в Грузинах, в хоре Васильева, пел под гитару и слушал в интимном кругу самого Васильева, его солистов. Об одном таком посещении пишет в рассказе «Кактус» Фет (см.: *Воспоминания,* 422—429).

[23] М. Т. Высотский — исключительной талантливости гитарист-импровизатор, сочинитель музыки для семиструнной гитары. Лермонтов, в студенческие годы часто бывавший у Высотского, впечатление от его игры передал в стихотворении «Звуки». Среди сочинений Высотского вариации на темы русских народных песен особенно значительны. Высотский происходил из крепостных поэта Хераскова, учился игре у Аксенова, с 1813 г. жил в Москве. М. А. Стахович — его ученик.

[24] В статье о песнях 1854 г. Григорьев писал: «Вероятно, все читатели наши прочли интересную и дельную статью М. А. Стаховича «История семиструнной гитары», потому говорить о судьбах этого инструмента в России мы считаем излишним; пожалеем только вместе с автором этой статьи, что балалайка, гитара и торбан — инструменты весьма удобные к аккомпанированию — вытесняются все более и более безобразными гармониками, что исчезают самоучки гитаристы и самоучки торбанисты, из которых некоторые достигали значительной степени совершенства на своих инструментах» («Москвитянин», 1854, № 15, отд. 4, с. 126).

[25] А. О. Сихра — знаменитый основатель русской школы игры на семиструнной гитаре, получившей затем широкое распространение в различных слоях населения. С 1805 г. сперва в Москве, затем в Петербурге он выступает как блестящий исполнитель на семиструнной гитаре русских народных песен с вариациями, собственных переложений произведений русских и иностранных композиторов. Развернул широкую преподавательскую деятельность. См. также «Очерк истории семиструнной гитары. Сихра — Аксенов — Высотский» М. А. Стаховича («Москвитянин», 1854, № 13, отд. «Смесь», с. 1—17) и «Продолжение истории семиструнной гитары (письмо к А. А. Григорьеву). Современные гитаристы» (там же, 1855, № 15—16, с. 227—238).

[26] В реплике Анны Ивановны (из пьесы Островского «Бедность не порок», д. 3), заканчивающей четвертое явление, есть стихи: «Один ведет за рученьку, другой за другу, третий стоит, слезы ронит, любил, да не взял».

[27] В комедии Островского «Не в свои сани не садись» песню «Вспомни, вспомни, моя любезная» поет Дуне Ваня Бородкин. Сцена завершается патетическим возгласом Вани (д. 2, явл. 4).

[28] Главный труд А. Л. Метлинского — книга «Народные южнорусские песни» (Киев, 1854), вызвавшая интерес к украинской литературе. Тщательно отобранный материал послужил предметом исследований видных ученых.

Драма и театр

РУССКИЙ ТЕАТР. СОВРЕМЕННОЕ СОСТОЯНИЕ ДРАМАТУРГИИ И СЦЕНЫ

Напечатано в журнале «Время» (1862, № 9, отд. «Совр. обозр.», с. 117—131). Не переиздавалось. Заглавие статьи — название постоянной рубрики журнала.

[1] В 1862 г. была отменена предварительная цензура на статьи о театре, препятствовавшая развитию театральной критики.

[2] Григорьев считал, что французский и немецкий театры, существовавшие в Петербурге, не должны финансироваться государством. См. об этом подробнее в статье «Русский театр. По возобновлении в первый раз» в настоящем сборнике.

[3] Автор пьесы «Житейская школа» — Григорьев 1-й, написавший свыше семидесяти водевилей и комедий. Из них наибольшим успехом у посетителей Александринского театра пользовалась шутка-водевиль «Дочь русского актера» (1844).

[4] Автор «Водевиля с переодеванием» — Н. И. Куликов, актер, режиссер, постоянно переводивший и переделывавший французские пьесы для Александринского театра.

[5] «Смерть Ляпунова» — драма в пяти действиях С. А. Гедеонова. Опубликована в сборнике «Новоселье» (ч. 3, Спб., 1846).

[6] «Парижские нищие» — драма в пяти действиях с прологом и эпилогом французского драматурга Т. Барриера. Перевод В. П. Петрова.

[7] Пьеса В. И. Родиславского «Расставанье» (1854) написана под влиянием творчества раннего Островского.

[8] Родиславский, Тарновский, Руднев и другие заполняли сцену переводными пьесами, чуждыми русской жизни. Здесь и вольные переводы, и переделки, и заимствования и т. п. Говоря об омерзительной клевете на русский быт, Григорьев имел в виду как оригинальную скороспелую продукцию авторов, поверхностно знакомых с русским народным бытом, так и их заимствования и переделки с иностранного, где часто вводились русские имена, которые, по мысли авторов переделок, должны были придать пьесам «русский колорит».

[9] Григорьев объяснил, почему он выделяет из водевилистов Григорьева 2-го. Его водевили собирали достаточно зрителей в Александринском театре и в Москве. Особенным успехом пользовался народный водевиль в одном действии «Филатка и Мирошка соперники, или Четыре

жениха и одна невеста», считающийся лучшим водевилем Григорьева 2-го.

[10] Занимая амплуа молодых любовниц, В. В. Самойлова выступила в роли Ольги в пьесе «Владимир Заревский» Ефимовича (1846) и в его же пьесе «Отставной театральный музыкант и княгиня».

[11] Бельэтаж и бенуар — по цене и «престижности» как раз места «средней» публики.

[12] «Демон» — драма в пяти действиях А. Делакруа и Л. Тибу; перевел с французского И. А. Нордстрем.

[13] Комедии И. Е. Чернышова (особенно «Жених из долгового отделения», «Не в деньгах счастье», «Отец семейства», в которых с успехом выступал А. Е. Мартынов) имели обличительную направленность. В творчестве Чернышова чувствовалось влияние Островского. Григорьев считал его одаренным человеком, не реализовавшим, однако, свой талант. См. упоминание о нем в статье Григорьева «Об одной из причин безнадежного состояния нашей сцены».

[14] См. о нем примеч. 3 к статье «Русские народные песни с их поэтической и музыкальной стороны».

[15] О творчестве Потехина-младшего, уступавшего по талантливости своему брату Потехину-старшему, Григорьев справедливо отзывался резко отрицательно; тем не менее его продукция активно бытовала на сцене, засоряя репертуар.

[16] О творчестве М. Н. Владыкина не всегда заслуженно Григорьев отзывался резко; пристрастное отношение к нему вызвано горькими личными переживаниями Григорьева, связанными с Владыкиным. Островский писал о внешних данных некоторых артистов, в том числе Владыкина: «...остались совершенные лилипуты по росту и голосу...» (*Островский А. Н.* Собр. соч. в 16-ти т., т. 10. М., 1951, с. 92).

[17] Ф. А. Бурдин помогал Островскому в продвижении его пьес на петербургскую сцену. Будучи культурным, но малоодаренным актером, Бурдин особенно плохо играл роли трагического и героического плана. Григорьев, яростно преследовавший его ложную патетику в этих ролях, ввел даже термин «бурдинизм», дав следующее объяснение этому термину: «Бурдинизм сам по себе. Он имеет свою историю, свои предания, и знаете ли вы, что предания его весьма серьезны... Положим, что тон, ну хоть великого гения, каков был Мочалов, талантливейшей и грацизнейшей артистки, как Вера Самойлова, как будто застыл в воздухе и может быть *кем угодно* и *как угодно* воспроизводим по востребованию: фразы определились в ноты с музыкальными знаками и могут быть переведены, пожалуй, хоть на валы трактирной машины, взрывы огня окаменели... Машинальное воспроизведение фраз по нотам, взрывов по темпу, обращения мгновенного в обычное, вдохновения в казенщину, разложение страстной речи на эффектные ноты... передразнивание судорожных изменений физиономии льва на бараньей — вот что такое бурдинизм. <...> Все выученное, вымученное, выдавленное из себя без участия души и с участием бенгальского освещения...» («Якорь», 1864, № 2, отд. «Хроника спектаклей»).

[18] Сходные суждения об отсутствии актеров на роли героического и трагического плана для мировой классики высказал Островский, полагавший, что их дурное исполнение труппой, все же справлявшейся с бы-

товым репертуаром, портит вкус публики (см.: *Островский А. Н.* Собр. соч. в 16-ти т., т. 12. М., 1952, с. 241—242).

[19] «Дядя Мартын носильщик» — драма в трех действиях, перевод с французского Н. А. Потехина («младшего»).

[20] И. В. Самарин в 40—50-е гг. много играл в водевилях и мелодрамах; Н. М. Медведева — в переводных мелодрамах; ее дарование характерного плана раскрылось уже после смерти Григорьева, когда она перешла на роли грандам.

[21] По цензурным правилам было запрещено выводить на сцену духовенство.

[22] Интересные соображения о характере пушкинской драматургии высказаны Григорьевым также в статье «Западничество в русской литературе, причины происхождения его и силы». Причина неудачи постановки сцен из «Каменного гостя» в 1862 г.— в игре актеров, привыкших к мелодраме. П. Г. Степанов в первой постановке «Ревизора» на московской сцене 25 мая 1836 г. в исполнение своей роли Тяпкина-Ляпкина вносил элементы реализма, его игра была высоко оценена Белинским. Но долголетняя игра в водевилях и мелодрамах делала его, по мнению Григорьева, непригодным для произведений Пушкина.

[23] Видимо, Григорьев имеет в виду спектакль 1852 г. «Сцены из «Маскарада», поставленный в Петербурге в бенефис М. И. Валберховой, или «Сцены», шедшие один раз в 1853 г. в Малом театре. Полностью «Маскарад» был поставлен в Малом театре в сентябре 1862 г., уже после написания этой статьи Григорьева.

[24] Об исполнении Л. П. Косицкой роли Анны Ивановны см. статью «По поводу спектакля 10 мая «Бедность не порок» Островского».

[25] И. Ф. Горбунов и Е. М. Левкеева (одна из лучших исполнительниц Островского на петербургской сцене) играли в «Грозе» Кудряша и Варвару.

[26] «Доходное место» и первая редакция «Минина» были запрещены к постановке цензурой; пьеса «За чем пойдешь, то и найдешь» отвергнута Театрально-литературным комитетом (см. примеч. 21 к статье «Длинные, но печальные рассуждения...»).

[27] Жанр «драматических пословиц», развлечение французской аристократии XVIII в., в XIX в. был возрожден в последних пьесах А. Мюссе. 8 декабря 1837 г. актриса Александринского театра Колосова-Каратыгина в свой бенефис поставила пьесу «Женский ум лучше всяких дум», («Каприз» Мюссе в переводе Очкина). Этим было положено начало жанру в России. Григорьев, враждебно относившийся к великосветским темам в литературе и на сцене, дает здесь и в других своих статьях пародийно заостренное, но, по существу, точное описание структуры этого жанра. Он намеком указывает авторов, которых имеет в виду в первую очередь: «баловство большею частью дамское» — продукция Евгении Тур (ее драматическую пословицу «Первое апреля» он упоминает ниже); «иногда, впрочем, и кавалерское» — пьесы В. Соллогуба.

[28] Как и большинство русских критиков XIX в. (начиная со второй трети), Григорьев низко ценил русскую литературу XVIII в. как подражательную. О Посошкове см. примеч. 21 к статье «Народность и литература».

СПЕКТАКЛЬ 6 МАЯ. П. ВАСИЛЬЕВ В «ГРЕХ ДА БЕДА НА КОГО НЕ ЖИВЕТ»

Опубликовано в еженедельнике «Якорь» (1863, № 10, с. 186—187). Не переиздавалось.

[1] Григорьев оставил блестящий разбор игры Сальвини в роли Отелло в рассказе «Великий трагик» (см.: *Воспоминания*); следует отметить, что статья Григорьева написана задолго до того, как Сальвини приобрел мировую славу.

[2] Ольдридж в 1858 г. с триумфом выступал в России; лучшие его роли — в трагедиях Шекспира.

[3] См. примеч. 31 к статье «Парадоксы органической критики».

[4] Ляпунов — герой многих псевдонародных пьес на сюжеты из истории Смутного времени; Нино Галлури — герой пьесы Полевого «Уголино». См. также примеч. 11 к статье «Западничество в русской литературе...».

[5] Та же реакция зрителей на игру Бурдина засвидетельствована Ф. М. Достоевским в его неоконченной рецензии «Об игре Васильева в «Грех да беда на кого не живет» (см.: «Лит. наследство», т. 86. М., 1973, с. 55—58). Впечатление Достоевского совпадает с характеристикой этого спектакля, данной Григорьевым. Достоевский упоминает григорьевское определение игры Васильева как «мочаловской».

ПО ПОВОДУ СПЕКТАКЛЯ 10 МАЯ «БЕДНОСТЬ НЕ ПОРОК» ОСТРОВСКОГО

Опубликовано в еженедельнике «Якорь» (1863, № 11, с. 199—204). Не переиздавалось.

[1] См. примеч. 31 к статье «Парадоксы органической критики».

[2] П. Васильев с 1853 по 1860 г. работал в провинции, а в 1860 г. был принят в Александринский театр.

[3] См. примеч. 8 к статье «Парадоксы органической критики».

[4] Григорьев имеет в виду эпоху «мрачного семилетия» (1848—1855), время особо жестокого цензурного гнета в России, вызванного страхом перед европейскими революциями 1848 г.

[5] «Гостинодворским Коцебу» назвал Островского Щербина в следующей эпиграмме:

Со взглядом пьяным, взглядом узким,
Приобретенным в погребу,
Себя зовет Шекспиром русским
Гостинодворский Коцебу.

[6] Григорьев иронически вспоминает свою восторженную рецензию в стихах «Искусство и правда», имевшую подзаголовок «Элегия — ода — сатира» («Москвитянин», 1854, № 4).

[7] Женский тип, созданный Корреджо, сочетал в себе черты детскости и некоторой чувственности. Видимо, Григорьев имеет в виду картину «Обручение св. Катарины» (Лувр).

[8] По-видимому, Григорьев намекает на то, что Островский до некоторой степени зависел от Бурдина, очень активно помогавшего ему в продвижении пьес на петербургскую сцену (нередко Бурдин брал на себя и хлопоты по цензуре).

[9] Из стихотворения А. В. Кольцова «Не шуми ты, рожь...».

[10] Шейлок — герой пьесы Шекспира «Венецианский купец». Григорьев имеет в виду собственный перевод сцены любовного свидания Лоренцо и Джессики, требующей от артистов исключительной музыкальной слаженности речей и чувства. Сцена под заголовком «Шейлок, венецианский жид» опубликована в 1860 г. (см.: *Григорьев Ап.* Избр. произв. Л., 1959, с. 490).

[11] Из стихотворения М. Ю. Лермонтова «На светские цепи...».

[12] Ю. Н. Линская в пьесах Островского прекрасно играла роли пожилых женщин.

[13] Пьеса М. Н. Владыкина.

[14] Из басни Крылова «Музыканты».

[15] «Бедная племянница» — комедия И. Л. Гринберг.

[16] Григорьев имеет в виду свою статью «Садовский в Петербурге. Статья 2» («Якорь», 1863, № 9). Приводим из нее выдержку, касающуюся Любима Торцова. «А любим Торцов? — спросите вы. О нем-то именно и следует повести речь весьма серьезную, тем более что некогда сам пишущий эти строки в представлении идеала Любима Торцова дальше типа, созданного Садовским, не ходил.

Любим Торцов — одно из немногих героических лиц, созданных нашим искусством. Дон-Кихот Чацкий, да он, да наполовину созданный Петр Ильич в «Не так живи, как хочется», да Лев Краснов, да Минин, наконец,— вот и все. Любим — лицо с натурою, страстно многостороннею. Недаром этот пропившийся «купеческий брат» говорит: «Любим Торцов пьяница, а лучше вас всех». Недаром также требует он: шире дорогу Любиму Торцову...

Природа страстная до полнейшего прожигания жизни, необузданная в широких требованиях от жизни, непосредственно-глубокая и жаждущая сильных впечатлений — недаром же он «трагедии любил»,— Любим мог пропиться до метеорского состояния. Но вместе с тем это природа благородная в высшей степени, которая «своровать» не может, природа великодушная до того, что за себя лично он христиански готов простить злодея своего Коршунова, природа много любящая, которой любовь нужна, семья нужна... Оттого-то он и поставлен поэтом восстановителем лада и мира в семье. Ведь знаете ли что, читатели (если только вам не противны парадоксы): есть, может быть, что-то ляпуновское в этой природе — только он гораздо добрее и проще гордого стратига...

Садовский удивительно создал *одну* сторону характера Любима — благодушную его сторону, и оттого-то никто не может быть выше его в конце драмы. Он как-то изумительно просветляется в эту торжественную минуту... Но во всей внешней стороне роли, в изображении допившегося до нервного болезненного состояния человека Самойлов, который, par parenthèse, совершенно напрасно бросил эту великую роль, предоставивши ее в жертву площадной игре г. Бурдина, гораздо выше; а страстность натуры, основное существенное свойство Любима — только один артист мог передавать и передавал вполне...» («Якорь», 1863, № 9, с. 165).

РУССКИЙ ТЕАТР. ПО ВОЗОБНОВЛЕНИИ В ПЕРВЫЙ РАЗ (ПОСВЯЩАЕТСЯ ГГ. АРТИСТАМ АЛЕКСАНДРИНСКОЙ СЦЕНЫ)

Опубликовано в журнале «Эпоха» (1864, № 1—2, с. 428—468). Не переиздавалось. Мы печатаем два отрывка из статьи, характеризующие общие взгляды Григорьева на театр.

[1] Григорьев имеет в виду В. В. Самойлова, игра которого отличалась высоким техническим мастерством, верностью бытовых деталей, замечательным даром перевоплощения. Критик с уважением относился к этому актеру, хотя выше ценил глубокое проникновение в человеческую сущность образа.

[2] Имеется в виду П. В. Васильев — Васильев 2-й. См. о его игре статью «Спектакль 6 мая...».

[3] Барбо — певица Итальянской оперы, имевшая особый успех в «Фаусте».

[4] «Лиза Фомина» — драма в четырех действиях М. Ф. Каменской; в Малом театре поставлена 4 ноября 1863 г.

[5] Григорьев имеет в виду актера Григорьева 1-го. См. также примеч. 3 к статье «Русский театр. Современное состояние драматургии и сцены».

[6] После шестилетнего цензурного запрещения «Доходное место» впервые шло в Александринском театре в сентябре 1863 г. Исполнение ролей не удовлетворило критику. Григорьев посвятил премьере статью «Доходное место» Островского и его сценическое представление» («Якорь», 1863, № 31, 32). Мнение Григорьева об игре Нильского разделяли и другие рецензенты.

[7] Роман В. Гюго «Отверженные», как и вообще творчество французского писателя, Григорьев высоко ценил в последний период своей критической деятельности. См. статью «Парадоксы органической критики».

[8] «Гастрономическими» Григорьев называл все проявления эстетского отношения к искусству.

[9] Михайловский театр в Петербурге — французский, посещался в основном аристократической публикой.

[10] Описание игры Марковецкого в этой роли см. в статье «По поводу спектакля 10 мая...».

[11] См. об этом статью «По поводу спектакля 10 мая...».

[12] Фредерик-Леметр сочетал трагическое и комедийное дарование; при жизни Григорьева был знаменит исполнением ролей в мелодрамах. «Нашим Леметром» Григорьев иронически называл Бурдина, намекая, видимо, и на то, что он тоже брался за комедийно-бытовые, трагические и героические роли, не имея, однако, достаточных оснований для такой широты диапазона.

[13] Замечания об игре Бурдина в этой роли см. в статье «Спектакль 6 мая...». См. также примеч. 5 к ней.

[14] Григорьев имеет в виду артистку Александринского театра

Е. В. Владимирову. См. о ней в статье «Об одной из причин безнадежного состояния нашей сцены».

[15] Под «официальным существованием» Григорьев имеет в виду государственное содержание этих театров.

[16] Имеется в виду Французский государственный оперный театр, со времени создания (1671) являющийся центром музыкальной жизни Франции.

[17] Григорьев называет оперы Серова «Рогнеда», Глинки «Руслан и Людмила» и Мейербера «Роберт-Дьявол». «Фауст» был с большой пышностью поставлен в Петербурге в Итальянской опере.

[18] Далее идет анализ петербургской оперной труппы, который мы опускаем.

[19] Опера А. Н. Серова.

[20] См. примеч. 10 к статье «По поводу спектакля 10 мая...».

[21] Из «Евгения Онегина» (гл. 4, строфа VII).

[22] Имеется в виду Бетховен.

[23] Григорьев цитирует «Отрывки из путешествия Онегина».

[24] Григорьев цитирует песню Миньоны «Ты знаешь край» из романа Гёте «Годы учения Вильгельма Мейстера».

[25] Имеется в виду Мейербер. Далее Григорьев пишет об его операх «Роберт-Дьявол», «Гугеноты» и «Пророк».

[26] Григорьев имеет в виду эпизод из романа Стерна «Тристрам Шенди» (т. 5, гл. 43).

[27] Имеется в виду «Юдифь» Серова.

[28] См. примеч. 8 к статье «Парадоксы органической критики».

[29] Рубини, великий итальянский тенор, в 40-е гг. несколько раз гастролировал в России.

[30] Далее Григорьев снова обращается к состоянию петербургской труппы.

ДЛИННЫЕ, НО ПЕЧАЛЬНЫЕ РАССУЖДЕНИЯ О НАШЕЙ ДРАМАТУРГИИ И О НАШИХ ДРАМАТУРГАХ С ВОЗДАЯНИЕМ ЧЕСТИ И ХВАЛЫ КАЖДОМУ ПО ЗАСЛУГАМ

Опубликовано в журнале «Эпоха» (1864, № 3, с. 222—240). Вторая статья в цикле «Русский театр в Петербурге». Не переиздавалось.

[1] Григорьев недоброжелательно относился к балету, видя в нем искусство не демократическое, аудиторию которого составляли, с одной стороны, узкий круг знатоков, а с другой — «верхние слои» общества. Раздражение Григорьева усиливалось тем, что Управление императорских театров большую часть средств тратило на балет и было очень скупо на расходы для драматических спектаклей. По этим причинам пренебрежительные реплики критика о М. И. Петипа и Сен-Леоне не могут служить характеристикой творчества этих выдающихся балетмейстеров

[2] Статья Григорьева «Русский театр. По возобновлении в первый раз» (в нашем сборнике из нее приведены два отрывка) написана в форме беседы с юным провинциалом, попадающим в петербургские театры и пораженным пошлостью репертуара и дурным исполнением классических пьес.

[3] «Чрезвычайно мудреный вопрос» — о народности Пушкина, решенный отрицательно в статье Дудышкина «Пушкин — народный поэт» («Отеч. зап.», 1860, № 4, отд. «Критика», с. 59—74).

[4] Кифа Мокиевич — персонаж притчи, рассказанной в лирическом отступлении в «Мертвых душах» (т. 1, гл. 2).

[5] Журнал «Отечественные записки» за время с 1851 г. и позже Григорьев иронически называет «Старухины записки», «Родительские поминанья». Смысл этих названий по сравнению с расцветом журнала при Белинском напомнил ему басню Крылова «Оракул» (1807): пока в деревянном оракуле

...был умный жрец, кумир не путал врак;
А как засел в него дурак,
То идол стал болван болваном.

Цитата Григорьева — пересказ этих строк.

[6] «Главный хозяин» «Отечественных записок» — Краевский, «славный в литературе открытием шестой части света». По поводу этого «открытия» Надеждин писал: «Кто-то раз шутя говорил, что он хочет переделать географию и разделить землю не на пять, а на шесть частей: Европу, Азию, Африку, Америку, Океанию и Россию... Это шутка...» (*Надеждин Н. А.* Литературная критика. Эстетика. с. 442).

[7] До прихода в журнал Белинского В. С. Межевич, активный сотрудник Булгарина, был критиком «Отечественных записок». В очерке «Литературная тля» (1843) И. И. Панаев зло высмеял Межевича.

[8] Третье «открытие» — статья Дудышкина, упомянутая выше в примеч. 3 к данной статье.

[9] Имеется в виду статья В. Майкова «Стихотворения Кольцова» («Отеч. зап.», 1846, № 11, отд. 5, с. 1—38; № 12, отд. 5, с. 39—70). С 1848 по 1857 г. в «Отечественных записках» появлялись обстоятельные рецензии на книги (преимущественно писателей XVIII в.), входившие в Полное собрание сочинений русских авторов, издаваемое А. А. Смирдиным. Эти обычно неподписанные рецензии принадлежали А. Д. Галахову (см. об этом: *Галахов А. Д.* Мое сотрудничество в журналах.— «Истор. вестник», 1886, № 11, с. 333). Авторство, надо думать, было известно Григорьеву, который не случайно пишет о полезности этих рецензий для составления пособий: Галахов был преподавателем словесности, автором хрестоматий и учебных пособий по русской литературе.

[10] Публикацией этой комедии провинциального актера Горева, наглядно продемонстрировавшей его полную литературную беспомощность, закончилась мучительная история в биографии А. Н. Островского, которого Горев обвинял в присвоении написанной якобы им, Горевым, комедии «Банкрут» и других произведений из своего архива, оставленного на хранение Островскому. Журнальные и литературные недоброжелатели

Островского раздували сплетню и поддерживали претензии Горева. Именно это и имеет в виду Григорьев, когда пишет, что причина помещения пьесы Горева в «Отечественных записках», постоянно враждебных Островскому в этот период, «очень ясна».

[11] К трудам Павлова и Щапова Григорьев относился с уважением. Щапов развивал в своих исторических работах мысль об исконно присущих истории русского народа федеративных началах, обосновывая земско-областную теорию. В письме Страхову из Оренбурга Григорьев ругает редакцию «Времени» за то, что она не привлекает к сотрудничеству Павлова и Щапова (см.: *Воспоминания*, 485). Впоследствии оба публициста печатались в журнале Достоевских. Публичная лекция Павлова «Тысячелетие России» (см.: Академический месяцеслов на 1862 г.; отдельное изд.— 1863 г.) имела большой общественный резонанс, за нее историк был сослан в Ветлугу.

[12] К. Н. Бестужев-Рюмин как публицист и историк по взглядам был близок к поздним славянофилам. Задачу истории он видел в изучении народного самосознания — быта, нравов, литературы.

[13] Комедия Ф. Н. Устрялова «Слово и дело», в центре которой стоит герой-нигилист Вертеев («улучшенный» Базаров, по замыслу автора), имела довольно шумный успех. Демократическая критика оценила ее отрицательно (см., например: *Салтыков-Щедрин М. Е.* Собр. соч. в 20-ти т., т. 5. М., 1966, с. 163). Григорьев, неоднократно иронически упоминавший эту комедию, дал объективную оценку спектаклю Александринского театра и разъяснил смысл успеха комедии в своем обзоре «Современное состояние драматургии и сцены». Приводим эту часть обзора: «Животрепещущею, волнующею, даже сценическою новостью была в последние дни комедия г. Ф. Устрялова «Слово и дело». Театр полон до сих пор во все ее представления. Рукоплещут ей наисильнейшим образом, и рукоплещет не та публика, которую пленяет г. Дьяченко. Молодость ей рукоплещет, молодость, составляющая для нас, как и для всех порядочных людей, предмет любви и уважения, несмотря на ее способность увлекаться или, пожалуй, за эту самую святую способность увлекаться,— благородная, искренне чувствующая и еще искреннее выражающая свои чувства молодость.

Но она не самой комедии рукоплещет, а задней мысли, которая подложена самим автором или, лучше, современным веянием под комедию,— она видит в ней поправку тургеневской якобы ошибки, изображение Базарова, отпор того, что называется нигилизмом. <...>

Но г. Самойлов превосходно схватил манеры и тон тургеневского Базарова, и кукольная комедия не только нравится — увлекает» («Время», 1862, № 11, отд. «Совр. обозр.», с. 182—183).

[14] См. отд. «Театральная хроника» в журнале «Отечественные записки» (т. 152, 1864, январь — февраль, отд. 2, с. 134—139).

[15] Возможно, что иронические стихи эти принадлежат самому Григорьеву; они точно выражают его отношение к Бурдину, включая данное ему критиком прозвище. См. об этом примеч. 12 к статье «Русский театр. По возобновлении в первый раз».

[16] Возможно, Григорьев имеет в виду рецензию Гиероглифова в «Театральном и музыкальном вестнике» (1859, ч. 4, № 36, с. 337—338) с разбором игры Бурдина в ролях Бородкина и Брускова и заметку «По поводу письма М. Федорова» (там же, № 44), специально посвященную

дарованию Бурдина и оценке его роли в постановках пьес Островского на петербургской сцене.

[17] О Чернышове см. примеч. 13 к статье «Русский театр. Современное состояние драматургии и сцены».

[18] Потехин-младший за неизменно пренебрежительную оценку его малохудожественной продукции отплатил Григорьеву злобными памфлетами, объединенными затем в книге «Наши безобразники» (Спб., 1864). Под прозрачным псевдонимом Аполлон Сергеевич Вагабундов (вагабонд — скиталец, *франц.*) он описал похождения Григорьева во время пребывания его в Париже. К художественной литературе, даже низкопробной, памфлеты Потехина действительно отнести нельзя. В этом суждение Григорьева беспристрастно.

[19] Первое выступление Е. Тур в печати (роман «Племянница», 1851) было встречено критикой сочувственно, в том числе и Григорьевым. Однако вскоре выяснился основной недостаток ее многостороннего по жанру творчества — ограниченный круг житейских наблюдений (только «большой свет»).

[20] В 40-е гг. Погосский печатал рассказы в журнале «Чтение для солдат» — неофициальном органе военного министерства. С 1858 и до 1864 г. он был издателем-редактором журнала «Солдатская беседа», в котором до 1862 г. был и единственным автором. Его продукция, «приторная» по содержанию и по форме, стилизована под народный язык, пересыпана пословицами, прибаутками. Пьесы, например драма «Легкая надбавка» или народное представление с песнями и плясками «Чему быть, того не миновать, или Не по носу табак», шедшие в Малом театре в 1862 г., лишь засоряли репертуар.

[21] Выше и ниже Григорьев литературную продукцию автора противопоставляет его же драматургии. Вероятно, это ошибка Григорьева, так как речь должна идти о двух разных лицах. Профессор, статистик и педагог А. Ободовский — автор учебника «География» для средней школы. П. Ободовский, штатный переводчик министерства иностранных дел, правоверный монархист, вне служебных дел писавший пьесы в этом духе, в стихах и прозе переводил и переделывал иностранных авторов, грубо искажая их произведения.

«Обществом умственного паралича» Григорьев иронически называет Театрально-литературный комитет, существовавший как совещательный орган при дирекции императорских театров. Комитет рассматривал все новые пьесы, предназначенные для постановки на сцене императорских театров, и давал заключение об их литературном качестве. Нередко решения комитета выносились под влиянием интриг и личных соображений. Так, в 1861 г. комитет отверг пьесу Островского «За чем пойдешь, то и найдешь», в то время как ремесленные поделки третьестепенных «александринских драматургов» (выражение Григорьева) благополучно получали его рекомендации.

[22] М. Ф. Каменская — забытая писательница, поэтесса, драматург, имя которой сохранилось в мемуарной литературе. Она написала воспоминания (1894) и биографию своего отца (1892) — графа Ф. П. Толстого, знаменитого медальера, скульптора, живописца. Драма Каменской «Лиза Фомина» кончается самоубийством героини.

[23] Деятельность писателя обличительного направления Пальма как драматурга развернулась уже после смерти Григорьева. Комедия в пя-

ти действиях «Благодетель» была поставлена в Малом театре 29 апреля 1864 г.

[24] Григорьев признавал высокое художественное достоинство пьес Тургенева, но считал их узкими по содержанию и не отвечающими назначению драматургии как самого демократического искусства, обращенного к массе. Таков смысл его суждений о драматургии Тургенева в статье «Обозрение наличных литературных деятелей» (см.: «Москвитянин», 1855, № 15—16, с. 192) и во второй статье цикла «И. С. Тургенев и его деятельность» (см.: «Рус. слово», 1859, № 5, отд. 2, с. 20—41).

Его пьесы «Провинциалка», «Где тонко, там и рвется» Григорьев относил к жанру драматических пословиц (об этом жанре см. в статье «Русский театр. Современное состояние драматургии и сцены» и в примеч. 27 к ней).

[25] Из сатиры И. И. Дмитриева «Чужой толк» (1794).

[26] В журнальном тексте явная опечатка: «Ведь так-то, кажется, какой?» Чтение «быт» предлагается предположительно.

[27] В Москве роль Петра играл трагик К. Н. Полтавцев, одаренный актер, не чуждый, однако, ложной патетики и некоторых штампов. Именно такие форсированные интонации, ставшие штампом в игре многих трагиков, Григорьев называл «ржанием». Полтавцев, по мнению некоторых мемуаристов, послужил одним из прототипов Несчастливцева.

[28] Из «Бориса Годунова» (сцена в Чудовом монастыре, слова Григория о Пимене).

[29] Персонаж исторической хроники Шекспира «Генрих IV».

[30] В. А. Соллогуб некоторое время испытывал влияние натуральной школы; Григорьев здесь имеет в виду его светские повести.

[31] Сорванцов и княгиня Халдина — персонажи сатирического произведения Фонвизина «Разговор у княгини Халдиной».

[32] В тексте «Эпохи» явная опечатка: «срюгать» от скуки». Чтение «прыгать» установлено нами по эпизоду комедии Островского: «Молодая девушка, тебе скучно со мной, со стариком... ты, сделай милость, прыгай... веселись...» (д. 1, явл. 2).

ОБ ОДНОЙ ИЗ ПРИЧИН БЕЗНАДЕЖНОГО СОСТОЯНИЯ НАШЕЙ СЦЕНЫ

Напечатано в журнале «Эпоха» (1864, № 6, с. 214—250). Не переиздавалось.

Статья представляет собой возражение на статью «Петербургская сцена. Развал и конец сезона (с 1 декабря по 1 марта)», опубликованную без подписи в «Библиотеке для чтения» (1864, № 3, с. 47—74), где речь идет и о театральной критике. В обширном подзаголовке к этой статье, представляющем собой как бы ее конспект, о Григорьеве сказано: «Г. А. Григорьев в «Якоре» и «Эпохе». Букет его увлечений и пристрастий. Натурализм и распущенность. Слащавый взгляд на администрацию». Статьи Григорьева, о котором рецензент пишет с уважением и исходным позициям которого выражает сочувствие, критикуются главным образом за то, что Григорьев якобы выступает за «игру нутром» против совершенствований актерской техники. «Увлечением» Григорьева рецензент считает восторженные отзывы об игре некоторых актеров, в

частности, завышенную, с его точки зрения, оценку Васильева 2-го. По предположению Л. С. Даниловой, неподписанные театральные статьи в «Библиотеке для чтения» этого периода принадлежат П. Д. Боборыкину, бывшему редактором журнала (см.: Очерки истории русской театральной критики. Вторая половина XIX в. Л., 1976, с. 209).

[1] М. Р.— М. Я. Раппопорт, печатавшийся в 1863—1865 гг. под этим псевдонимом в газете реакционного направления «Сын отечества».

[2] О белой Арапии несколько раз упоминается в пьесах Островского. Мечты о соединении Луны с Землею — намек на социалистов-утопистов и вообще «теоретиков», постоянных противников Григорьева.

[3] Из басни Крылова «Зеркало и обезьяна».

[4] Стихотворение Гейне в переделке Григорьева и комментарий к нему Б. О. Костелянца см. в кн.: *Григорьев Ап.* Избр. произв., с. 423 и 575—577.

[5] Неточная цитата из стихотворения Пушкина «Поэту».

[6] «Ночное» — одноактная пьеса из крестьянского быта М. А. Стаховича. См. о нем примеч. 1 к статье «Русские народные песни...».

[7] В тексте «Эпохи» опечатка: «неспособности».

[8] Известно несколько пьес об этом герое русской истории: «Ермак» — театральное представление поэмы И. И. Дмитриева; «Ермак, или Завоевание Сибири. Историческое представление с хорами и маршами» Р. М. Зотова; «Ермак, покоритель Сибири» — трагедия П. А. Плавильщикова; «Ермак» — трагедия А. С. Хомякова. Григорьев, по-видимому, имеет в виду псевдонародную пьесу Зотова, долго сохранявшуюся в репертуаре, так как она, с одной стороны, вполне отвечала духу официальной народности, а с другой — удовлетворяла вкусам неискушенной публики.

[9] «Параша-Сибирячка» — пьеса Н. А. Полевого.

[10] Авторов ловко скроенных пьес (оригинальных и так называемых переделок), заполнявших репертуар, Григорьев иронически называл «александринскими драматургами», подчеркивая этой кличкой, что пьесы их далеки от литературы.

[11] См. примеч. 21 к статье «Длинные, но печальные рассуждения...»

УКАЗАТЕЛЬ ИМЕН

АПОЛЛОН ГРИГОРЬЕВ

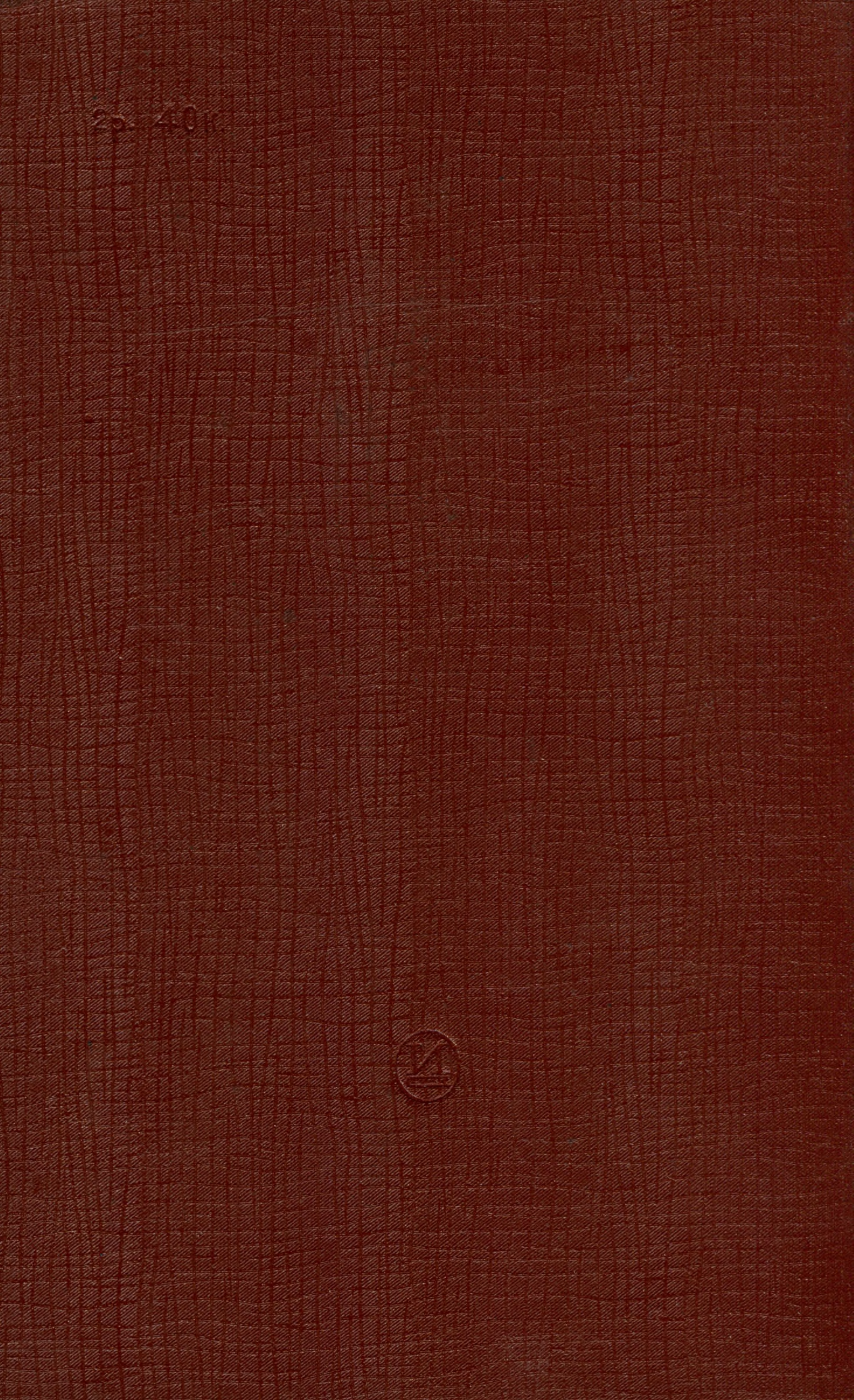
ЭСТЕТИКА И КРИТИКА

История эстетики в памятниках и документах

Редактор С. М. АЛЕКСАНДРОВ. Художник А. Т. ТРОЯНКЕР. Художественный редактор Э. Э. РИНЧИНО. Технический редактор Н. Г. КАРПУШКИНА. Корректоры В. П. АКУЛИНИНА и И. Н. БЕЛОЗЕРЦЕВА.
И.Б. № 743.

Сдано в набор 31.07.79. Подписано к печати 3.09.80. Формат издания 84×108/32. Бумага типографская № 1. Гарнитура литературная. Высокая печать. Усл. печ. л. 26,04. Уч.-изд. л. 29,484. Изд. № 17488. Тираж 20 000. Заказ № 51. Цена 2 р. 40 к.

Издательство «Искусство». 103009 Москва, Собиновский пер., 3. Тульская типография Союзполиграфпрома при Государственном комитете СССР по делам издательств, полиграфии и книжной торговли, г. Тула, проспект Ленина, 109.


2 р. 40 к.